

مكتبة الدراسات الأدبية

٣

الدكتور شوقي ضيف

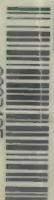
شوقي

شاعر العصر الحديث



دار المعارف

0007405



Bibliotheca Alexandrina

شوقي

شاعر العصر الحديث

مكتبة الدراسات الأدبية

٣

شوقي

شاعر العصر الحديث

تأليف

الدكتور شوقي ضيف

الطبعة الحادية عشرة

الناشر



دار المعارف

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

شوق للُّعُ شاعر في تاريخ أدبنا العربي الحديث لتعدد نواحيه الفنية ، وتشعب آثاره الأدبية ، فقد ملأ عصره بقصائده الغنائية ، ووصلها بمسرحياته التمثيلية . وكان حين ينشر قصيدة تصبح حديث الصحف والتلوات الأدبية ، وكذلك كان حين ينشئ مسرحية أو تمثيلية .

وقلما ظهر كاتب أو ناقد في عصره إلا حاول أن يطير إلى الشهرة بتعرضه لأعماله ، فتارة يصطدم به وبآثاره ، وتارة يثنى عليه ويغلو في ثنائه . فنقاده كانوا في حياته بين اثنين : متحيز له أو متعصبٍ عليه ، وما يزال هذا شأنهم حتى اليوم ؛ كأنهم يقودون معركة .

وعلى نحو ما نعرف في المعارك من كثرة الأسلحة التي تُستَخدَمُ كانت المعركة حول شوق وشعره مغنياً ومثلاً ، فلا توسط ولا اعتدال فيما نقرأ عنه ، بل غبار كثيف تضيق في ثناياه الحقائق الأدبية ، ويضيع الثبوت والتوقف والنظرُ التام النافذ

وطبعي أن لا يظهر في أثناء ذلك بحث منظم عن شوق ، فقد اكفهرت الأجواء الأدبية إزاءه بالثناء المسرف والظعن المصحف ، وأصبحنا لا نعرف أين الوجه الصحيح ، ولا أين المقدمات السليمة ، ولم نعد ندرى أى الأحكام فيه صادقٌ وأىها كاذب ، وأىها مصيبٌ وأىها مخطنٌ

وبذلك عُمِيَتْ علينا حقيقة شوق ، بل حقائقه الفنية جميعاً ، وكان هذا أكبر باعث على النهوض بهذه الدراسة التي لم أقصد بها إلى تهجينه ولا إلى تحسينه ، وإنما قصدت إلى بحثه ووزنه بمعايير سهلة هي معايير النقد المنصف

الذى لا يحيل مع الهوى . وإنما يسجل الظواهر الأدبية متبعاً مستقصياً ،
فليس همه أن يترزى ويتنقص . ولا أن يزخرف ويزين ، وإنما همه أن يصور
الحق ويكشف الصواب

وبدأت بحياته . أتخذ منها مصابيح ، تهدينى الدروب والمسالك التى
كوّنت شاعريته . وبحث فى صناعته ، وأطلعنى ابنه «حسين» مشكوراً على
ثلاث مسودات أولها لقصيدته «الله أكبركم فى الفتح من عجب» والثانية
والثالثة لفصل من «مجنون ليل» فاستبان لى الطريق ، وعرفت كيف كان
يؤلف قصيدته ، وكيف كان يؤلف مسرحيته . وحاولت جهدى أن أستنبط
مدى بديته وقوى فطرته ، وللى أى حد كان يحجر فى أساليبه ويتأق فى
تصاويره ، مستخرجاً من قيثارة الشعر العربى أحلى أنغامها وأروع ألحانها .
ورأيت — رأى العين — فى هذه الصناعة البديعة تيارين يتقابلان : تياراً شرقياً
عربياً ، وتياراً أوربياً غريباً .

ووقفت بعد ذلك عند المؤثرات المختلفة التى أثرت فى صناعته ، وتأملت
فى معاول النقد القديم المحافظ والحديث المجدد التى ضربت بها أيدى نقادنا فى
شعره . وناقشت مناقشة هادئة كثيراً من المبادئ الهادئة لشوقى وفنه ، مستبصراً
فى ذلك متأنياً ما وسعنى الاستبصار والتأنى .

ونظرت فى مؤثر مهم أثّر فى شعر شوقى وفى صناعته ، إذ أخذ يخاطب
الجماهير عن طريق الصحف اليومية والأسبوعية ، فانسع النداء عنده ، حتى
فى قصيدة المديح التى وُجّهت لصاحب مصر أو للخليفة التركى ، فقد وضع
نصب عينيه إرضاء الجماهير بمدائحهم ، وتسبّب إلى ذلك باستشعار عواطف
وطنية أو إسلامية أو عربية . ومن هنا زعمت أن شعره التقليدى فى المديح
وما يتصل به يختلف فى جوهره عن الشعر القديم ، حتى إذا رجع إلى وطنه
من منفاه وسقطت الخلافة التركىة أصبح خالصاً لشعبه المصرى والشعوب
العربية ، فتغنى مشاعرهم وأحاسيسهم فى قصائد تحملها صدورهم ، وكأنها
تعاويز بحرية .

وكان ينظم في المناسبات المختلفة ، في الرثاء ، وفي المحترعات ، وفي أعمال البر ، وفي المنشآت القومية . وكل ذلك من أثر الجماهير والاتصال بها عن طريق الصحف ومخاطبتها . وارتفع بشعر المناسبات إلى القمة التي كانت تنتظره ، وكأنه يتحتم دورته في شعرنا الحديث ، فقد حقق له كل غاياته وأهدافه ، ولم يعد لأصحابه من بعده إلا أن يقعوا على السَّفْع من دونه ، ويرتطموا بصخوره .

والغناء آخر المؤثرات التي وقفت عندها في صناعة شوقي ، إذ حوّل جوانب من شعره إلى أغان وأزجال ، فيها وهم خياله ، ويدعُ تصويره ، وفيها رنين أنغامه ، وحلاوة نبراته ، وفيها دقة شعوره ، ورقة حسّه . وبذلك كانت فئنة من فن عصره .

وخرجت من ذلك إلى مسرحياته ، فتحدثت عن مقوماتها العامة التي تشخصها ، وتجمع طوابعها وخصائصها ، ووزعت مآسيه في اتجاهين : اتجاه مصري استجاب فيه للعواطف الوطنية ، واتجاه عربي استجاب فيه للعواطف العربية والإسلامية . وتفضل «حسين شوقي» فأعارني ملهاة «الست هدى» التي لم تطبع بعد، فحللتها ووصفتها في موضعها من هذه الدراسة ، وهي تحفة فريدة نسجها شوقي من حياتنا الاجتماعية الواقعية في أواخر القرن الماضي .

وبهذا كله تمّ تأليف هذا الكتاب الذي لم أولفه دفاعاً عن شوقي ، وإنما ألفتة بحثاً منظماً في شعره الغنائي والتمثيلي . ولم أدخر وسعاً في أن أحقّ الحق حين يجب لإحقاقه وإذاعته في غير محاباة لشوقي ولا تجنّ على غيره . فنحن لم نضع هذا البحث تشيعاً لأنصاره وكذلك لم نضعه تعصبا لخصومه ، وإعماضعناه ابتغاء تقويم شعره من جميع أطرافه تقويماً صحيحاً دقيقاً . والله ولي الهدى والتوفيق .

شوقي ضيف

القاهرة في أول يونيو سنة ١٩٥٣ م .

الفصل الأول

الحياة

١

في حجر ربة الشعر

حينما بلّحات ربةُ الشعر إلى مصر في القرن الماضي ، تعيش تحت سمائها ،
وتبعث فيها حياة فنية أصيلة ، يفوح شذاها ، ويتأرجع عبيرها على لسان
البارودي وما كان ينظم من شعري يوقظ النفوس ويحيي القلوب . في هذا الحين
انتخبت ربةُ الشعر شوق ، وأهدته إلى مصر سنة ١٨٦٩ وأعدت له كل
شئ ليكون شاعراً ممتازاً ، وما زالت تحمله في حجرها ، وترعاه بعنايتها ،
حتى تهيأت له شاعريته . وكان أول ما أعدت له ميراث دمه وأعراقه ،
فقد جاءت به من عنصر تركي وآخر شركسي ، وعنصر يوناني وآخر عربي
كردي ، فتآزرت فيه هذه العناصر ، وأخرجت منه شاعراً ممتازاً ، لعل مصر لم
تظفر بمثله في عصورها المختلفة

وأشارك هذه العناصر فيه يدل على أنه ليس مصرياً خالصاً ، هو مصري
الموطن ، أما الآباء والأجداد فليسوا مصريين ، وأول من نزل منهم مصر جدُّه
لأبيه ، وهو الذي سُمِّيَ باسمه « أحمد شوق » قدم هذه الديار في عهد محمد
على ، فضمه إلى حاشيته ، وكان يحسن العربية والتركية ، ومنه ينحدر إلى
شوق الدم الكردي العربي والشركسي . وتوالى الأيام وهو يتنقل في المناصب العالية
حتى أصبح أميناً للجمارك المصرية في عهد سعيد (باشا) . وتوفي وهو في هذه
الوظيفة عن ثروة واسعة عاش في ظلها على والد شوق وشوق نفسه .

وجاء بعد هذا الجدُّ إلى مصر جدُّ شوق لأمه ، فقد دخل البلاد شاباً
لعهد إبراهيم (باشا) واسمه أحمد حليم النجده لى نسبة إلى قرية بالأناضول

تسمى «نجده» فهو تركى . وأُعجب به إبراهيم (باشا) على ما يظهر ، فقربه منه ، وزوجه معتوقة يونانية له تسمى «تمراز» ، أُسِّرت في حرب المورة ، وهى بنت عشر سنوات ، ونشأت في القصر بين وصيفاته . وما زال يتقلد المراتب السامية في الدولة ، حتى أصبح وكيلاً لخاصة الخديوى إسماعيل . وتوفى وهو في هذه الوظيفة ، فنقل إسماعيل مرتبه إلى أرملته .

وقد اجتمعت هذه الأصول المختلفة^(١) ليخرج منها هذا الفرع المونق ، وكلنا نعرف شهرة العرب واليونان قديماً بالشعر والشاعرية ، وإن ازدواج هذين الأصلين في شاعر ليؤذن أن ينال قمة الشعر ، بل أن يبلغ فيه عنان السماء . وليس هذا كل ما أهدته أو هيأته ربة الشعر لشوقي ، فقد هيأت له عيتان حالمتان ، أصابت أعصابهما بشيء من الاختلال ، فهما لا تتركزان ودائماً تصعدان في السماء .

وكانت جدته اليونانية مشغوفة به تقوم على تربيته ، وكانت منذ عصر إبراهيم على صلة وطيدة بالقصر ، فدخلت بحفيدها يوماً على الخديوى إسماعيل ، وكان لا يزال في السنة الثالثة من عمره ، ونظر إليه إسماعيل ، فوجد بصره مشدوداً إلى السماء ، لا يسقط على بساط الأرض ولا يتزل إليها ، فطلب بدرة من الذهب ، ونثره على البساط عند قدميه ، فتحول شوقه إليه ، وأخذ يجمعه ويلعب به ، فقال إسماعيل لجدته : اصنعى معه ذلك حتى يتمود النظر إلى الأرض ، فأجابت إجابتها المشهورة : « هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك » فقال : جئني به إلى متى شئت ، حتى أثمر الذهب تحت عينيه ، فإني آخر من ينثر الذهب في مصر ! .

وفى لإجابة الجدة للخديوى إسماعيل ما يحمل أروع الدلالة على شاعرية خصبة كانت مكتنة فيها ، وهى جدته التى حملت إليه الروح اليونانى ، وكانت تحبه وتؤثره ، فكفلكه ، وقامت على تربيته الأولى ، وكانت منعمة موسرة ، تعيش بيباب إسماعيل ، فعاش معها الطفل حيث الترف والنعيم وإن في الذهب الذى فتحت ربة الشعر عيني شوقي عليه في سته الثالثة

(١) انظر في حله الأصول مقدمة شوقي للجزء الأول من ديوانه المطبوع في سنة ١٨٩٨

ما يشير في وضوح إلى الجو المترف الذي مكث يتنفس فيه طول حياته ، فقد وضعت ربة الشعر منذ نعومة أظفاره في مهاد من النعيم ، وما زالت تدلله في هذه المهاد حتى آخر حياته . وشوق من هذه الناحية نشأ نشأة أرستقراطية ، ليس فيها شيء من الديمقراطية وما يتصل بالديمقراطية من حياة الشعب المصري ، وسنراه يقترب أو يحاول الاقتراب من هذا الشعب ، لكنه على كل حال نشأ في بُرْج ذهبي . وربما كانت الحسنة الوحيدة لهذا البرج أنه أتاح له أن يخلص للشعر ويفرغ له ، ولا يشغل باله بشيء سواه .

واختلف شوق منذ الرابعة إلى مكتب الشيخ صالح ، ثم انتقل منه إلى مدرسة الابتدائي ، فالتجيزية . وفي هذه المدرسة أظهر تفوقاً ونبوغاً ، فُنحَ المجانية مكافأة له ، وتخرج فيها وعمره خمس عشرة سنة ، وقد تيقظت بوضوح فيه موهبته الشعرية ، وأخذ يصوغ بها بعض المعارف الجيولوجية والجغرافية من مثل أرجوزته :

إفريقيًا قسمٌ من الوجودِ في شكله أشبهُ بالعتودِ

ومن غير شك كان يختلط في أثناء ذلك ببعض العناصر الديمقراطية من الشعب ، ولكنه كان اختلاطاً محدوداً ، إذ كان لا يلبث أن يعود إلى بيئته الأرستقراطية ، فتضعف من شأن هذه الديمقراطية المكتسبة ، وترده إلى أرستقراطيته الأصلية .

وبواضح أنه أخذ في تعلمه الطريق المدني ، ولم يأخذ الطريق الديني ، ونحن نعرف أنه كان بمصر حينئذ نوعان من التعليم : التعليم الديني الشرقي في الأزهر وكان خاصاً بالتراث الإسلامي وكان يتأثر بالقرون الوسطى وصورة العلوم فيها من لغة وطب وفلسفة وغير ذلك وهي صورة شاحبة ضئيلة ، والتعليم المدني الغربي في المدارس ، وهو تعليم يستمد من أوروبا ومن كتب العلم والأدب فيها ، وقد بدأ في عصر محمد علي ، ثم خمد في عصر سعيد . وعباس ، ثم عاد إلى النشاط والازدهار في عهد إسماعيل .

وفي هذا الاتجاه من التعليم المدني الأوربي سار شوقي ، وحيناً أتم تعليمه الثانوي ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق ، ليدرس القانون ، ووصفه أحمد زكي حين دخل هذه المدرسة ، فقال : « كان في جملة الوافدين سنة ١٨٨٥ في نحيف ، هزيل ، ضئيل ، قصير القامة ، وسم الطلعة تقريباً ، فني بعيدون متألقه تحقيقاً ، ولكنها متنقلة كثيراً ، فإذا نظر إلى الأرض دقيقة واحدة فللماء منه دقائق مبادية ٧ وإذا تلفت صوب اليمين فما ذاك إلا لكي يرى يبصره نحو الشمال ، وهو مع هذه الحركات المتتابعة المتنافرة هادئ ساكن وادع ، كأنما يتحدث بنفسه إلى نفسه ، أو يتلغى مع عالم من الأرواح . ما كان يلبسنا فيها نأخذ فيه من اللهو والمزاح ، ولا يتهافت معنا على تلقف الكرة بعد الفراغ من تناول الغداء ، أو حيناً نتنفس الصعداء لانتفاء مواقيت الدراسة^(١) .

وهذه الصورة التي رسمها أحمد زكي لشوقي تؤكد معاني أخرى تتصل بشاعريته ، فهو يلاحظ أنه كان شعلة من الحركة المضطربة المتنافرة ، وهكذا هو في شطحات بصره ، أما بعد ذلك وفي أعماقه فهادئ ساكن وادع ، وهو مع هذا غافل عما يجري حوله مشغول بنفسه ، لا يلعب مع اللاعبين ، ولا يلقف الكرة مع اللاقفين .

فشوقي مع إخوانه وزملائه في الحقوق ، وهو لا يحس بهم ، وكأنما شغلته ربة الشعر عنهم ، فهو يبحث عنها فيما حوله ، يصوب نظره إليها يميناً ، فلا تلبث أن تزوغ منه في الشمال ، فيرى به وزاءها ، فيجدها قد حلقت في السماء ، فيرفع بصره إليها ، فلا تلبث أن تغيب ، لتبدوله لامعة مشرقة بإزائه . وكأنما كان ذلك يزيد في تألق بصره ، أو قل كأنما كان شوقي مشغولاً عن رفقاءه وما هم فيه من هو ولعب بحركات مضطربة مختلطة متشابكة كانت تأتيا ربة الشعر من حوله بأجنحتها حين تصطفق ، فتملأ أذنه بريف وضجيج ، ولا تترك له فسحة ، كي يلم شتات نفسه ، ويندمج في صحبه ،

إذ كانت تأخذ عليه كل طريق .

واستجاب شوقي إليها ، فانهزل عن أخذانه ، ومكث ينتظر ما نوحى به إليه ، وما تودعه أذنه وعينه ، من همسات وحركات ورؤى حائلة . وكان النبع في أثناء ذلك يفيض والنور يسيل ، فإذا الشيخ محمد البسيوني البياني أستاذة في اللغة العربية ، وكان شاعراً فصيحاً ، تبهره شاعريته ، ويجلس منه مجلس التلميذ من أستاذه .

وكان هذا الشيخ يدبج القصائد الطوال في مدح الخديوي توفيق كلما حلّ موسم أو أهلّ عيد ، فكان قبل أن يرسلها إلى القصر لتنشر في صحيفه الوقائع المصرية وغيرها من الصحف العربية يعرضها على شوقي ، فما يزال يصلح له فيها ، فيمحو هذه الكلمة أو تلك ، ويعدل هذا الشطر أو ذاك ، ويُستقط بعض الأبيات ، وأستاذه مغتبط به فرحاً لصنيعه .

وطبع الشيخ بتلميذه والثناء عليه ، ولم يلبث التلميذ أن سار في الدرب الذي سار فيه أستاذه ، فكان ينشئ القصائد في مديح الخديوي توفيق . وكان قد أنشئ في الحقوق قسم الترجمة ، فانتسب إليه شوقي ، وظل فيه سنتين ، مُنح في آخرهما شهادته النهائية .

وبذلك ختم شوقي حياته التعليمية ، وهي حياة أوربية في جملتها ، وكان يلتقي بها تيار من الأزهر ، مثله أستاذه البسيوني ، إذ كان من علماء الأزهر المعلومين . وكفل له تخرجه في قسم الترجمة أن يتقن الفرنسية ، وكأنما كانت ربة الشعر تُرهِص بذلك لما سيقوم به في المستقبل من الاحتذاء على بعض النماذج الغربية في شعره .

كلوإذا كانت دراسته في المدارس جعلته يحلق العربية والفرنسية فإن بيئته الخاصة ، بيئة منزله ، جعلته يحلق التركية . وبذلك كان يحسن لغات ثلاثاً في مطلع شبابه ، وعصفت هذه اللغات في ثقافته ، واصطلحت فيما بينها على تأليف طبيعته .

وخرج شوقي من قسم الترجمة في سنة ١٨٨٧ ، وهو لا يتصف بالشاعر

فحسب ، بل هو شاعر الخديوي توفيق ، فقد نسج على منوال أستاذه البسيوفى فى التقرب إلى القصر وصاحبه ، وأتاح له على مبارك (باشا) فرصة لقائه ، فهتأه بتخرجه ، وهو يستلم أذيال ثوبه ويقبلها . ولم يلبث أن عيّن أباه عليا - وكان مبنراً متلافاً - مفتشاً فى الخاصة الخديوية ، ثم عينه من بعده .

والإنسان لا يطلع على هذه الفترة من حياة شوقى التى سجلها فى مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته سنة ١٨٩٨ م حتى يأسى له ، فقد جار عن قصد السبيل ، إذ رضى أن يكون موظفاً بالقصر ، وأن يكون تابعاً للخديوي توفيق ، وأن يستذل شاعريته له فى مدائح ، غير أن ربة الشعر كانت لا تزال نرعاه ، ففككت عقاله من هذا السجن الذى دخله راضياً مرضياً ، فقد أوحى إلى سجنائه أن يرسله إلى فرنسا ليكمل ثقافته ، فلم يحل عليه حوّل فى الوظيفة ، حتى رأى توفيق أن يوفده فى بعثة ، وترك له اختيار ما يريد من العلوم ، فاختار الحقوق أو دراسة القوانين ، لظنه أنها ذات واشجة قوية بالأدب ، وأغار عليه توفيق أن يجمع بينها وبين دراسة الآداب الفرنسية .

وصافر شوقى على نفقة الخديوى ، وكتب إلى مدير البعثة المصرية فى فرنسا ليهم به ، فلما وصل إلى مرسيليا رآه فى استقباله ، وأخبره أن الخديوى كتب إليه أن يقضى فى مونبلييه عامين ، وفى باريس عامين آخرين ، والتحق شوقى بمدرسة الحقوق فى مونبلييه . ولما انقضت السنة الأولى حاول أن يعود إلى مصر لرؤية أهله فتمعه الخديوى ، حتى لا يضيع من سنواته الأربع فترة بعيدة عن فرنسا ، فظل هناك ، وتوالت عليه الدعوات من رفاقه الفرنسيين فى المدرسة ، فلبى دعواتهم وجاس خلال ديارهم ، بتصفح معالم الحضارة الغربية ولم يكده ينتهى من السنة الثانية حتى أرسل إليه مدير البعثة فى باريس أنه ذاهب مع الطلبة فى رحلة إلى إنجلترا لقضاء أكثر أيام العطلة بها ، وأن الخديوى كتب إليه أن يصطحبه معه ، فسافر إلى باريس على عجل . ومنها سافروا جميعاً إلى إنجلترا حيث قضوا شهراً بضرجون على لثلاث وغيرها من المدن هناك .

وفي السنة الثالثة وهو في باريس أصيب بمرض شديد كان فيه بين الحياة والموت ، ولا تماثل للشفاء أشار عليه الأطباء أن يقضى بعض أيام تحت سماء إفريقية ، فاختر الجرائز ، ومكث فيها أربعين يوماً ، ثم عاد قافلاً منها إلى باريس ليستأنف دراسة الحقوق ، ولم ينفو مرضه الفرصة عليه ، فقد استطاع أن يحصل على إجازته النهائية في آخر السنة الثالثة ، وظل هناك ستة شهور ، يختلف فيها إلى مسارح باريس ، ثم رجع إلى وطنه ، وهو نضو فراق ، نهزه إليه الأشواق .

وليس من ريب في أن هذه البعثة كانت نعمة على شوقي ، وكان ربّة الشعر لم تنسه ، فقد أخرجه من سجنه ، وانطلقت به تطوف أركان البحر المتوسط ، وتعلأ عينيه بمفاتن الحضارة في فرنسا وإنجلترا ، كما تعلأ عقله وروحه بالمدينة الغربية والآداب الفرنسية ، وهو في أثناء ذلك ينتقل بين موبيلييه وباريس ولندن ، ويشاهد المسارح ودور الأوبرا ويقرأ الصحف والكتب القانونية والأدبية ، وقد قرأ ليفكتور هيجو ولامرتين ودي موسيه وغيرهم من شعراء فرنسا مثل لافونتين ، وبذلك رأى رأى العين عوالم جديدة في الشعر والحضارة . على أنه ينبغي أن نعود فنلاحظ أن شوقي لم يخلع عنه في فرنسا القيود التي قيد بها نفسه في مصر ، ونقصد القيود التي قيد بها أجنحته إزاء القصر ، إذ نراه لا يزال يرسل بمداثحه في الحديوي توفيق من باريس . وكان الرحلة الطويلة التي هيأها له ربّة شعره لم تستطع أن تفك عنه الخيوط التي حاكها الحديوي من حوله ، فاستمر يحنجل في هذه الخيوط ، وكلما نقصت ربّة شعره طائفة منها عاد يفرها من جديد .

في القصر

رجع شوقي إلى مصر في سنة ١٨٩٢ وكان قد توفى توفيق وخلفه عباس الثاني ، فعين في القصر بقلم الترجمة ، وأخذ يعيش في منزل أبيه بجى الحنفى معيشة رتيبة ، لم يقطعها في أول حياته سوى سفره ممثلاً للحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين الذي عُقد في مدينة جنيف بسويسرا سنة ١٨٩٤ وكانت هذه الرحلة فرصة طيبة للشاعر حتى يحتل المناظر الطبيعية البديعة هناك . ولما انفض المؤتمر سافر إلى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها وزيارة معرض في إحدى مدنها . ولم تَرُج سوق شوقي عند عباس أول الأمر ، ويوضح ذلك داود بركات ، فيقول : « إن الخديوى عباساً كان يهمل شوقي بعض الإهمال لا اعتقاده ، بل لأنهم أدخلوه على نفسه ، أن أحمد شوقي شاعر فقط وأنه هو بحاجة إلى رجل سياسى ، لما كان بينه وبين الإنجليز من الكفاح والجلاد ، فاجتمع لإزالة هذا التوهم من صدره المحرمون : بطرس غالى (وقد كانت بهزعة للأدب والأدباء) وبشارة تقلا (صاحب جريدة الأهرام) ومصطفى كامل . وكان بطرس يطلب من الخديوى أن يسمح له بتوظيفه شوقي في الخارجية بضعف مرتبه الذى كان يتناوله من قلم الترجمة في السراى . وكان بشارة تقلا يعرض على سموه مثل هذا العرض ليؤله تحرير الأهرام ، وتأييداً لذلك وضع شوقي في مكانه من الأدب وإمارة الشعر ^(١) ، إلى أن قربه الخديوى وناط به كثيراً من المهام فقام بها خير قيام ، فأولاه ثقته ، وقلمه على جميع رجاله ^(٢) »

وكنا نتمنى لو أن الخديوى عباساً رضى عن خروج شوقي من القصر ، وأسلمه إلى بطرس غالى أو إلى بشارة تقلا ، إذن لتغير وجه شعره ، ولما عاش

(١) يشير إلى إضادة الأهرام بشوق حيثل وتلقبها له بأمر الشعراء .

(٢) ذكرى الشاعرين ص ٣٦٦ .

من سنة ١٨٩٢ إلى سنة ١٩١٤ جيس المذائع يتغنى بعباس وأعمال عباس في المواسم والأعياد .

وعيناً حاولت رَبَّةُ الشعر في هذه الحقبة الطويلة أن تُنبت في أجنحته ريشاً يستطيع به أن يرتفع عن الأرض ويخلق في السماء ، وكان أجنحته لم تكن حينئذ من المتانة والقوة بحيث تحمل هذا الريش ، فقد أصبح شوق من الطيور الداجنة الأليفة التي لا تستطيع ارتفاعاً ولا تحليقاً في الجو ، والتي تنتظر الحبَّ يُلْقَى إليها من صاحبها ، فتعيش به هائلة راضية .

ولم تقف المسألة عند حدِّ الحبِّ ، بل تجاوزته كثيراً ، فإن عباساً قرَّبه منه ، وجعله رئيساً لقلم الترجمة كما جعله موضع ثقته ومفزع مشورته ، وقدمه على جميع رجال حاشيته في القصر ، وبذلك كان نافذ الكلمة مسموعاً للرأى ، بل أصبح كأنه صاحب الأمر والنهي ، يقصده طلاب الحاجات ، وما أكثرهم ، وتَعَسَّوْهُ وجوه الوزراء ومن يطمعون في الرتب والألقاب .

وليس من شك في أن شوق في أثناء هذه الحقبة من حياته كان يعيش بعيداً عن الشعب ، فهو في القصر أو في برجه العاجي ، لا يفكر إلا فيما يفكر عباس فيه ، وكأنه دَوَّارة الريح ، فهو يدور مع صاحبه حيث دار ، وكان في عباس طموح واندفاع ، فصارع الإنجليز وغاضبهم ، ووقف شوق في صفه يغضب عليهم مع غضبه ، ويرضى مع رضاه .

وعلى هذه الشاكلة كان شوق يعيش لعباس ، وكان يُقْبَل على من يقبل عليه ، ويزورُ عن يزور عنه ، فمن ذلك أن عباساً تفقد الجيش المصري في وادي حلفا ، وانتقد نظام إحدى الفرق ، فتار كرومر ، معتمد إنجلترا في مصر ، وعدَّ ذلك إهانة لكشتر قائد الجيش ، وطلب الاعتذار . وكان رئيس الوزارة المصرية حينئذ رياض ، فبرأ نفسه لدى المعتمد البريطاني مما صنعه الخديوي ، وما زال بأمره يلحُّ عليه أن يعتذر ، أو يصنع شيئاً من شأنه أن يرضى كشتر والإنجليز ، فأرسل إلى كشتر برقية يحمده له نظام الجيش ! . ووقف رياض يلقي خطاباً بمناسبة افتتاح مدرسة محمد علي الصناعية ،

فأشاد باللورد كرومر ، وكفّر عباس ودولته ، فلما أسفر الصباح طلع شوق على الناس بقصيدة أنبّه فيها وأنحى عليه بالتعنيف الشديد ، وفيها يقول :

كَبِيرَ السَّابِقِينَ مِنَ الْكِرَامِ بَرَعَمَى أَنْ أَنَاكَ بِالْمَلَامِ
لَقَدْ وَجَدُوكَ مَفْتُونًا فَقَالُوا خَرَجْتَ مِنَ الْوَقَارِ وَالْإِحْتِشَامِ
وَقَالَ الْبَعْضُ كَيْدُكَ غَيْرُ خَافٍ وَقَالُوا رَمِيَتْ مِنْ غَيْرِ رَامِ
وَقِيلَ شَطَطُكَ فِي الْكُفْرَانِ حَتَّى أَرَدْتَ الْمُتَعَبِينَ بِالْإِنْتِقَامِ
غَمَرَتْ الْقَوْمَ إِطْرَافُ وَحَمْدًا وَهَمَّ غَمْرُوكَ بِالنِّعَمِ الْجِسَامِ
خَطَبْتَ فَكَنتَ خَطْبًا لَاطْطِيًا أَضِيفَ إِلَى مَصَابِنَا الْعِظَامِ
لَهَجَّتْ بِالْإِحْتِلَالِ مَا أَنَا وَجُرْحُكَ مِنْهُ، لَوْ أَحْسَسْتُ، دَامِ
وَمَا أَغْنَاهُ عَمَّنْ قَالَ فِيهِ وَمَا أَغْنَاكَ عَنْ هَذَا التَّرَايِ
أَحْبَبْتُكَ الْبِلَادَ طَوِيلَ دَهْرِ وَذَا ثَمَنُ الْوَلَاءِ وَالْإِحْتِرَامِ

وأى مصيبة على أمة أكبر من أن ينجونها أحد بنينا وأفلاذ كبدها، ويرعى في أحضان المحتل الأجنبي ، لا يرعى في ذلك ذمة ولا عهداً ولا وطناً ، وإنما يرعى النعم الجسام التي تملأ صدره وبطنه ناراً . ومع ذلك فشوقى لم يغضب لوطنه ، ولم يغضب لشعبه ، وإنما غضب لأميره ، فلم يكن يفهم حيثئذ حتى الفهم سوى سلطانه ، ولم يكن يدور بخلده سوى القصر الذى يعيش فيه ، قصر الأسرة العلوية الذى يتربع عباس على أريكته .

وحدث أن نُقِلَ اللورد كرومر من مصرف سنة ١٩٠٧ فأقيم له حفل وداع وكان الأمير حسين كامل حاضراً ، وتخطب كرومر ، وندد بإسماعيل وعصره ، وذم المصريين وحمل عليهم ، لأنهم لم يقدرُوا مِثْنَ الاحتلال الإنجليزي ولا ما طوّقهم به١ . وكبرت كلمات تخرج من فمه! وثار شوقى للأسرة العلوية ، فنظم قصيدة حماسية ، يقول فيها :

أَيَّامُكُمْ أَمْ عَهْدُ إِسْمَاعِيلَا أَمْ أَنْتَ فِرْعَوْنُ يَسُوسُ النِّيلَا
 أَمْ حَاكِمٌ فِي أَرْضِ مِصْرَ بِأَمْرِهِ لَا سَائِلًا أَبَدًا وَلَا مَسْتَوْلَا
 يَا مَالِكًا رِقِّ الرِّقَابِ بِيَأْسِهِ هَلَا اتَّخَذْتَ إِلَى الْقُلُوبِ سَبِيلَا
 لَمَّا رَحَلْتَ عَنِ الْبِلَادِ تَشْهَدَتْ فَكَأَنَّكَ الدَّاءُ الْعِيَاءُ رَحِيلَا
 أَوْسَعْنَا يَوْمَ الْوَدَاعِ إِهَانَةً أَدَبٌ لَعَمْرُكَ لَا يُصِيبُ مِثْلَا

ومنها :

اليوم أَخْلَفْتَ الْوَعْدَ حَكِيمَةً كُنَّا نَنْظُرُ عَهْدَهَا الْإِنْجِيلَا
 دَخَلْتَ عَلَى حَكْمِ الْوِدَادِ وَشَرَعِهِ مِصْرًا فَكَانَتْ كَالسَّلَالِ دُخُولَا
 هَدَمْتَ مَعَالِمَهَا وَهَدَّتْ رُكْنَهَا وَأَضَاعَتْ اسْتِقْلَالَهَا الْمَأْمُولَا

ويذكر شوقي أعمال محمد على وإسماعيل ، ويفضّب غضبة قوية للأسرة ، وهو في غضبه لا يستمد من الجذوة الكبيرة الهائلة ، جذوة الشعب ، وإنما يستمد من جذوة ضعيفة ، هي جذوة الأسرة العلوية . وهذا طبعي فقد كان يعيش حينئذ للقصر . ولم يكن يعيش للشعب ، ومن أجل ذلك قصرّ تقصيراً واضحاً في مواقف شعبية كانت تستحق منه أن يتفنى في أثنائها بالآلام الشعب ، بل نجده أحياناً ينسى هذه الآلام التي كان يرتجف لها الشعب كما ترتجف أوراق الشجر في أثناء العواصف . ولعل أوضح ما كان من ذلك موقفه من عرابي بعد عودته من منفاه ، فقد استقبله بقصيدة ، أقلّ ما يقال فيها إنها هجاء لقائد من قادة الشعب ، ويكنى مطلعها الذي يقول فيه :

صَغَارَ فِي الذَّهَابِ فِي الْإِيَابِ أَهَذَا كُلُّ شَأْنِكَ يَا عَرَابِي
 وَلَمْ يَنْهَبْ عَرَابِي صَاغِرًا وَلَا آبَ صَاغِرًا ، بل كان الشعب المصري :

ولا يزال ، يمدُّه بطلا في الذهب وفي الإياب ، ولكن شوق لم يكن يشعر
 شعور الشعب ، وإنما كان يشعر شعور القصر ، وكان القصر غاضباً على
 عرابي منذ توفيق علفضب شوق عليه ، ولم يخجل أن يرى البطل وهو صريع .
 ونحن نعرف قصة « دنشواي » القرية المصرية الحزينة فقد مرَّ بها جنود
 الاحتلال في سنة ١٩٠٦ وصادوا حمامها الداجن فلما حاول أهلها أن يقنعوهم
 بأن لا يفعلوا فعلتهم ظنَّ أحدهم في أثناء ذلك أنهم يريدونه بالسوء ، فجري على
 وجهه لا يولوى ، فأصيب بضربة شمس فات . ورأى اللورد كرومر أن يعاقب
 أهل القرية ، فحُكِّموا محاكمة وحشية . وصُلِّب طائفة منهم ، وسُجِّنت
 طائفة ثانية وعُدِّبَت طائفة ثالثة . وغضبت مصر وثارت ، وملاً الحقد صدرها
 والغيظ قلبها ، ومع ذلك لم يستجب الشاعر لكل هذه الثورة وما انطوى فيها
 من غضب وحقد وغيظ إلا بعد مرور عام على الحادث ، إذ نراه ينظم
 مقطوعة ، يسميها « ذكرى دنشواي » وفيها يقول :

يا دِنْشَوَايَ عَلَى رُبَاكِ سَلَامٌ	ذَهَبَتْ بِأَنْيَسِ رُبُوعَكَ الْآيَامُ
عَشْرُونَ بَيْتاً أَفْقَرْتُ وَأَنْتَابَهَا	بَعْدَ الْبَشَاشَةِ وَحْشَةً وَظَلَامُ
بِالْيَتِ شَعْرِي فِي الْبُرُوجِ حَمَائِمُ	أُمٌّ فِي الْبُرُوجِ مَيِّتَةٌ وَحِمَامُ
نِيْرُونُ! أَلَوْ أَدْرَكْتَ عَهْدَ كُرُومِي	لَعَرَفْتَ كَيْفَ تُنْفَذُ الْأَحْكَامُ
نُوحِي حَمَائِمَ دِنْشَوَايَ وَرَوْعِي	شُعْباً بِوَادِي النَّيْلِ لَيْسَ يَنَامُ

وليس من ريب في أن حادث دنشواي أفظع وأشنع من خطاب كرومر
 وتعرضه لإسماعيل وأسرته ، ولكن عند من ؟ عند الشعب ، ولم يكن شوق
 من الشعب ، فقد نشأ بباب القصر ، وعاش يجري في إثر أميره عباس ،
 فهو لا يحسُّ إلا بما يحسه ، ولا يشعر إلا بما يشعر به ، فليس له إحساس
 مستقل ولا شعور مستقل ، وهو لذلك يثور حين يُخَدَّشُ أميره ، ولا يثور
 حين يُنْظَمُ الشعب على وجهه .

وشتان بين وفدة عواطف شوق حين تعرض كرومر لإسماعيل وندد به وبأسرته وعهده ، وحين تعرض كرومر للشعب الأعزل ، ونصب له مقصلته ، وأنزل به سياطه ، وفتح له سجنونه . ويكنى أن شوق نظم في ذكرى دنشواى مقطوعة ، ولم ينظم قصيدة . فنفسه لم تسرسل ، لأنها لم تشعر من أعماقها بالأم الشعب ومهمه .

وكأنى بشوق نظم هذه المقطوعة ردًا على من يلومونه لصمته حيث يجب الكلام ، فلما مرت الفرصة ، ولم يتفنن البلبل ولم يصدق بأنغام شجيرة تلامم الموقف ظل يذكر ذلك . حتى إذا دار العام انتهر الفرصة ، ونشر هذه القطعة ليقراها الناس في الصحف ، لعله يرضيهم . أو لعله يكفر بها عن سكوته السابق . ولا بد أنهم دهشوا— كما ندهش نحن الآن — حين رأوا شوق لا يلم باللورد كرومر إلا إلام النسيم الخفيف ، وكأنه لا يريد أن يسخط الإنجليز ولا أن يغضبهم ، وهى لباقة أو مداورة تعلمها في القصر من غير شك ، ولكنها لا تحب ، لأنها تؤذى النفوس الحرة الكريمة .

على كل حال لم تكن هذه المقطوعة تعبيراً عن عواطف متأججة في نفس شوق ، وإنما كانت لإرضاء للجمهور الذى يقرأ شوق في الصحف ، ويقرأ مدائحهم في عباس ، يدبجها في عيد ميلاده وفي عيد جلوسه على أريكة مصر وفي مناسبات مختلفة ~~في~~ هذا الجمهور الذى كان يفكر فيه شوق ، والذى كان ينشر شعره في الصحف حتى يقرأه ويعجب به ، هو الذى كان يدفعه دفعا ليغنيه على بعض الأوتار التى تهزه . ومن هذه الناحية ينبغي أن نلاحظ شيئا من التطور في شعرنا الحديث عند شوق وغيره ، إذ أخذ هذا الشعر يوجه للجمهور بفضل المطابع وشيوع الصحافة والصحف ، وبذلك أصبح الشاعر يفكر في إرضاء قرائه ، فهو لا يشعر لنفسه فحسب ، ولا لأمراته فحسب ، كما كان يصنع الشاعر القديم ، بل هو يشعر أيضاً للجمهور الذى يقرؤه ، فهو مضطر أن يتحدث إليه في همومه وأحزانه ، كما يتحدث إليه في مسراته وأفراحه . ومن هنا يضطر شوق لإرضاء لجمهوره من الشعب

المصري أن يقنيه بعض متاعه وآلامه ، وأن لا يظل جامداً في الحادثة الكبرى تمرّ به ، بل يتحرك معه ويشاركه ، وإذا أظلمت منه الفرصة على نحو ما أظلمت منه في حادثة دنشواي أخذ يتحين الوقت الذي يدخل فيه ثانية إلى الشعب ليشاركه في أثنين وعذابه ، حتى يقع منه موقع رضا واستحسان.

فشوق ينهض بذلك مصانعةً للشعب لا عن عقيدة ولا عن إحساس حقيق ، وإنما هي مصانعة لا غير ، يأتيها موظف القصر الذي تمضي حياته كلها في مصانعات ، فهو يصانع هنا وهناك ، وهو يسلك طرقاً مستقيمة حيناً وملتوية حيناً آخر ، ليصل إلى ما يريد من تحقيق بعض أغراضه السياسية . وفي الوقت نفسه كان شوق سجين القصر ، يعيش في التواءاته ومداوراته مع الإنجليز أحياناً ومع الشعب أحياناً ثم مع من يريدون الرتب والألقاب أو الجاه والمناصب أحياناً أخرى . وكان لا يترك القصر إلا ليجلس إلى أسرته الأستقرائية أو مع من يشاكلونه من الأغنياء ، ولم يكن يجلس إلى الشعب ، ولا يختلط بأوساطه وأنماطه ، فطبعي من أجل ذلك كله أن لا يكون بوقاً للشعب ، وإنما يكون بوقاً للقصر وأميره ، يتكلم حين يريد هذا الأمير ، ويصبيه الخرس حين يريد . لم يكن شوق يعيش حيثنذر محرراً لنفسه ، وإنما كان يعيش عبداً لأمره ، وربما كان من أبلغ الدلالة على ذلك موقفه من صديقه مصطفى كامل حين توطئ ، فإنه لم يسارع إلى رثائه ، لأن مصطفى كان قد قطع علاقته بعباس حين وجده يتبع سياسة وفاق مع السير غورست معتمد إنجلترا ، ووجه إليه على صفحات الصحف كتاباً مفتوحاً . فلما هصر القدر غصن مصطفى المورق الفينان ، صديق شوق ورفيقه^(١) ، وقلب الوطن الخافق وفؤاده النابض ، تلكم شوق قلباً عن بكائه ، ثم تاب إلى صوابه . ولعل أجمل مراثيه فيه قصيدته :

المَشْرِقَانِ عَلَيْكَ يَنْتَجِيانِ قاصيهما في مآتمِ والدَّانِ

(١) انظر في صداقتهما كتاب : أبي شوق ، لعين شوق ص ١٢٢ .

والقصيدة رائعة من حيث الصور والصياغة ، وما يتخللها من عظات وحكم يُطيلُ فيها شوق من برجه العاجي أو الذهبي على الدنيا من حوله ، وكان شوق لا يبكي مصطفى كامل روح الوطن وشعلته الملتبئة ، وإنما يبكي مصطفى كامل الشخصَ وخلقه ودعوته إلى العلم الشريف ؛ ويتسلل من ذلك إلى شئون الحياة والموت ، وينظم مثل هذا البيت :

دَفَأْتُ قَلْبِي الْمَرْءَ قَائِلَةً لَهُ إِنَّ الْحَيَاةَ دَقَائِقٌ وَثَوَانِي

وكل ذلك لأن شوق كان يخاف الخديوي ويخشى سخطه ، وهو في الوقت نفسه يريد أن يَرْضَى الجمهور وأن يَرْضَى الشعب الذي يقرؤه ، فيحاوره ويداوره ، وتخرج القصيدة على هذه الشاكلة من الحديث في فلسفة الحياة والموت ، وإن تركهما فلإلى الأخلاق وما يتصل بالأخلاق . أما سيرة مصطفى كامل ، وأما خدماته الوطنية ، وأما تعلق المصريين به ، فكل ذلك يوضع عليه ستار ، وينشاه ضباب .

فشوق شاعر القصر ، وهو لا يهتم بالجمهور ولا بالشعب إلا حين يجد القصر راضياً عن ذلك ، وقلما كان يرضى القصر ، فالقصر مشغول بنفسه ، وشوق مشغول به وبالخديوي ، يمدحه في كل مناسبة : في العيد ، وفي ذكرى جلوسه على عرش مصر ، وفي ميلاده وحجته وزيارته . وهو يوجهه حيث يشاء ، ويتجه معه شوق حيث يريد ، وكأنه ليس له إرادته ، فإرادة أميره هي العليا ، وهي التي تحركه ، وتقذف به كالكرة يميناً وشمالاً ، تقذف به في وجه الإنجليز وفي وجه اللورد كرومر ، وتسترده لتبعته روحاً وريحاناً إلى السلطان عبد الحميد صاحب الأمر في تركيا . ومن هنا تحتل التركيات في ديوان شوق في أثناء هذه الحقبة التي قضّاها في القصر مساحة ومدى أوسع جداً مما تحتله مصر وحوادثها الجسام ، لا لسبب ، إلا لأن شوق لم يكن يحسُّ مصر وحوادثها ، ولم يكن ملك نفسه وإنما كان ملك أميره ، وقد أراد له أميره أن يولي وجهه نحو تركيا ، فأدار وجهه إلى القبة وأخذ يرسل بتريلاته وأناشيده .

وعباس إنما كان يريد من ذلك أن يستدرّ عطف الخليفة الذى يتبعه ، حتى يعينه ضد خصومه الإنجليز ، وحتى يرضى عنه وعن سياسته ، فانطلق شوقى كالسهم ، يتغنى بالخليفة والخلافة كما يتغنى بالترك فى كل مناسبة. وله فيهم قصائد رائعة حين يتصرفون مع الروس وفى البلقان وحين يهزمون . ومن طريق ما له من ذلك قصيدته أو موشحته الأندلس الجديدة ، فى الحرب البلقانية ، وفيها صور تالد الترك الحربى وتأسى على المسلمين فى البلقان ، واستخرج من هذا الوتر الحساس نفماً بديعاً . وله فى الانقلاب العثمانى الذى أودى بالسلطان عبد الحميد قصيدته المشهورة :

سل يلدیزا ذات القصورِ هل جاءها نبأ البلورِ

وقد نحا على الخليفة باللائمة ، لأنه لم يرعَ حق شعبه فى الدستور ، ولم يسنّ أمته سياسة حكيمة ، ثم أخذ فى تهته الجيش وزعمائه : أنور وشوكت ونيازى .

وعقد شوقى الصلة بينه وبين محمد رشاد الخليفة الجديد . كما كان يعقدها بينه وبين عبد الحميد . وتظهر فى قصائده التركيات هذه كلها عاطفة وثيقة نحو الترك . وقد يرجع هذا فى بعض أسبابه إلى الأصل التركى الذى جرت دماؤه فيه ، ولكن ينبغى أن لا ننسى عباساً دائماً ، فهو الذى كان يدفعه يمينا وشمالا ، وكان عباس غلصاً لتركيا ، وكان يزورها فى الصيف ، فكان شوقى يخلص لها أيضاً . وكان يزورها معه ، وتملأ عينه بمجالى البسفور وغيره من مثل « جكسو » وهو موضع فائن فى ضواحي الآستانة ، وله فيه قصيدته التى يفتتحها بقوله :

نحية شاعرٍ يا ماء جكسو فليس سواك للأرواح أنس

وفىها يصف زوارق البسفور ومواطن الجمال فيه ، ولشوقى حاسة رائعة فى الوصف والتصوير . لازمته طوال حياته .

على كل حال تركيبات شوقي أثّر من آثار عباس ، ولفتة من لفتاته التي كانت تغمر شاعرنا ، وتكتسحه اكتساح السيل ، فقد كان يحسّ في ضمّائه أنه شاعر الخديوي أو شاعر الأمير ، وفي ذلك يفاخر معاصريه ، فيقول لهم إنه :

شاعرُ العزيزِ وما بالقليلِ ذا اللقبُ

وكان هذا اللقب كل ما يتمناه شوقي ، وقد تبعته نفسه ، وهو لا يزال شاباً يدرس الحقوق في مصر وفرنسا . وتبعته وهو موظف في القصر ، فهو أمنيته في شبابه وفي كهولته .

فلم يكن لشوقي من رغبة إلا أن يكون ظللاً للأمير ، وربما كان لفساد الحياة السياسية في مصر حينئذ أثر في توجيه شوقي ، فقد نشأ وهو يرى القصر والأمير كل شيء في حياة المصريين ، فهما مصدر العز والذل، والخفض والرفعة، والجاه والسلطان، فأراد شوقي أن يقتحم هذا الحصن الأشمّ ، وأن يكون له مجال فيه . ولو أن الحياة كانت تجري في مصر على شكل آخر ، فيه ديمقراطية ، وفيه إيمان بالشعب وعمل صادق على إرضائه ، لكانت أحلام شوقي غير هذه الأحلام ، ولما رأيناه يجرى منصوباً تحت لواء الأمير بسبع بحمده أثناء الليل وأطراف النهار .

الظروف السيئة التي أحاطت بشوقي إذن هي التي ضيقت حدود شاعريته وجعلتها محفوفة بالأشواك في هذه الحقبة الطويلة من حياته التي تجاوزت عشرين عاماً ، فلم يعد شوقي يملك نفسه . بل أصبح يملكه الأمير كما يملك أي شيء من ثروته .

وليس من شك في أن عباساً لم يحسن ملك شوقي ، فقد سخره لنفسه ، وكان ينبغي أن يسخره لفته ، وأن يقف منه موقف ملوك أوروبا من شعرائها ، على نحو ما وقف أغسطس قديماً من فرجيل ، وعلى نحو ما وقفت حديثاً إليزابيث من شكسبير . ولويس الرابع عشر من معاصريه . وقد تعلم عباس في

وفيتاء عاصمة الفن والفنانين ولو أنه قرأ تاريخ عباقرتها الموسيقين : هايدن وموزارت وبيتهوفن لعرف أن أسرة هابسبورج كفلت لهم حياتهم الفنية كما أرادوها ، ولم تجعل منهم تابعين ولا خدماً لها ، بل أحنت رعوسها لهم وأبدتهم بكل ما استطاعت من مال وجاه .

وكان ينبغي لعباس أن يصون كرامة شوقي وأن يحده بالمال الذى يريده ، حتى يتقّد هذا القبس المبارك فى شاعره ؛ إذن كنا نعد عباساً حامياً للآداب فى عصره ، ولكنه لم يصنع ، ولم يحاول ، بل استمر يشدُّ البلبل من خيط فى لسانه ليتملقه ويداهنه ، ويغنيه بما يشاء ويهوى .

وفى أثناء ذلك كان يصدق بأنغام رائعة كانت خليفة بأن تنبه له أميره ، وهل أروع فى تاريخ شعرنا المصرى من ملحمة شوقي التاريخية التى صاغ فيها تاريخ وادى النيل من القراعنة إلى محمد على والتى ألقاها فى مؤتمر المستشرقين سنة ١٨٩٤ ؟ وهل أبدع فى تاريخ هذا الشعر من قصيدة النيل ؟ وكان عين الأمير لم تكن عيناً كبيرة ، أو كأنما كان عليها غشاوة ، ولم يكن هناك أمل فى أن تنجّاب الغشاوة.

فظلّ صوت الشاعر يتقطع ، ولم يستطع أن يحده حيث ينبغي أن يمتد ، ولم يستطع أن يعبرَ به نوافذ القصر ، ولا أن يخرج به عن صورة المديح إلا قليلاً ، فظلّ صوتاً ضعيفاً شاحباً ، فيه جمال ، ولكنه جمال الأسير ، وفيه روعة ، ولكنها ليست روعة البحر الضارى ، وإنما روعة النبع الضئيل .

وكان النبع كثيراً ما تفيض جوانبه وتتدفق مياهه ، فكان الشاعر يهدر بتاريخ مصر أو بالنيل أو بمديح الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولكنه كان لا يلبث أن يهدأ أو أن يحف معينه ، فيعود إلى سيده ، يغنيه على قيثارة المديح ما يهوى من حمد وثناء وملق ودهان .

ومعنى ذلك كله أن شوقي لم يكن يفرغ لنفسه فى أثناء وظيفته فى القصر ، فكان شعره دائماً لأميره ، وقلما نظم شيئاً لنفسه ، فنفسه تجرى فى إثر مولاه ، وهو عنها لاه ، لا يكاد يردُّها إليه إلا فى الحين البعيد بعد الحين ، ومن يدري ؟

لعله لم يكن يريد لها أن ترتدّ من هذا الطريق الذهبي الذي تهوّل فيه . ومع ذلك فقد كان شوق يسترد نفسه أحياناً قليلة ، وكان يتغنى لها حيثلد بما فهمه أدقّ الفهم في حياته الأرستقراطية المترفة وفي أوروبا في أثناء دراسته من تلك الحضارة المادية التي تدفع دفعا إلى شيء من اللهو والخمر . وظهر أثر ذلك في بعض شعره قبل سفره إلى أوروبا وبعد مجيئه ، ومن نماذجه قصيدته :

حَفَّ كَأَسْهَا الْحَبِّ فهِى فِضَّةٌ ذَهَبُ

وقصيدته :

رمضانُ ولى هاتِها يا ساقى مُشْتَاقَةٌ تَسْعَى إِلَى مُشْتَاقِ

وطبيعى أن يغنى شوق لنفسه مثل هذين الصوتين ، فقد كانت حياته مترفة ترفاً خالصاً ، إذ أتاحت له وظيفته في القصر وجوائز الأمير كل ما ابتغى من ثراء ، ونصادف أن تروج بسيدة ثرية^(١) ، فأعانه ذلك كله على أن يعيش كما يريد من حيث الترف واليدخ واللهو . ويكنى أن قرأ في كتاب ابنه « حسين » وصف داره^(٢) التي اختطها في ضاحية المطريّة مستقلاً إليها من داره بحى الحنفى ليكون قريباً من قصر أميره « قصر القبة » وهى التي سماها « كرمة ابن هانى » ونظّل على ما كان بها من الأثاث ومئات الطيور الملونة واللوحات والغرف البيجة ، لنعرف كيف كان يعيش شوق معيشة كلها لذة ومتاع .

وإذن فشوق كان في معيشته الخاصة أو معيشته الداخلية يأخذ غير قليل من الحرية ، فلم يكن هناك القصر ، ولم يكن هناك خيط سيده الذى يشلّه لسانه ، ولم يكن هناك الجمهور الذى يطّلع على سرائره ، إنما كان هناك شوق وحده وثرائه وترفه وحفلاته وما يريد من خمر ولهو .

وشوق في ذلك كله يخالف نعمت الوقار الذى يعطونه في القصر وفي

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٣٠ .

(٢) أبى شوق ص ٣ - ١٨ .

لقاء الناس وعلى واجهات الصحف ، وهذا طبيعي في الفنانين والناس جميعاً أن تكون لهم شخصية فردية وشخصية اجتماعية ، فليس من الضروري دائماً أن يكون ما يواجه الفنان به الجمهور هو عين ما يواجه به نفسه . وتوسع المسألة في الفنانين والشعراء ، لأنهم من ناحية يصورون أنفسهم من حيث إنهم أفراد ، ومن ناحية أخرى يصورون مجتمعهم وما به من ثغرات ، وقد يسايرون هذا المجتمع ويخضعون ، وقد يتمردون ويشنون عليه ، وهؤلاء هم المصلحون . ولم يكن شوقي مصلحاً ، وإنما كان عبداً لمجتمعه وحياته الخارجية ، فطبيعي أن لا يكون سلوكه الفردي ماثلاً لسلوكه الاجتماعي ، فهو في منزله وحياته الخاصة يشبع مزاجه وميوله ، وهو في القصر والحياة الاجتماعية يشبع مزاج أميره وذوقه ، ويحاول أن يكسب مزاج الجمهور وذوقه ، فيؤلف له أغاني وأناشيد في تاريخه ونيله ، أو في الخلافة والإسلام أو في مدائح الرسول . صلى الله عليه وسلم كقصيدته التي نظمها في سنة ١٩٠٩ والتي قلّد فيها صاحب نهج البردة :

رِيمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ^(١) أَحَلَّ سَفَكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحُرْمِ
وَالْأُخْرَى الَّتِي قَلَّدَ فِيهَا هَمَزِيَّتَهُ :

وُلِدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءٌ وَفَمُ الزَّمَانِ تَبَسُّمٌ وَنَشَاءُ

وقد وقف محمد حسين هيكل عند هذه الناحية في مقدمته للطبعة الثانية من الشوقيات، ولاحظ أن شوقي له شخصيتان مختلفتان في شعره يقول : « وإنك لتكاد تشعر حين مراجعتك أجزاء ديوانه كأنك أمام رجلين مختلفين جد الاختلاف لا صلة بين أحدهما والآخر ، إلا أن كليهما شاعر مطبوع ، يصل من الشعر إلى عليا سماواته ، وأن كليهما مصرى يبلغ حبه مصر حدة التقديس والعبادة ، أما فيما سوى هذا فأحد الرجلين غير الرجل الآخر ،

(١) ريم: غزال. القاع: الأرض المنبسطة المشبة. البان: شجر. العلم: جبل.

أحدهما مؤمن عامر النفس بالإيمان ، مسلم بقدس أخوة المسلمين ، ويجعل من دولة الخلافة قدساً تُفيض عليه شتونه وحوادثه وحى الشعر وإلهامه ، حكيم يرى الحكمة ملاك الحياة وقوامها ، محافظ في اللغة يرى العربية تتسع لكل صورة ولكل معنى ولكل فكرة ولكل خيال . والآخر رجلٌ دنيا يرى في المتاع بالحياة ونعيمها خير آمال الحياة وغاياتها ، متسامح تسع نفسه الإنسانية وتسع معها الوجود كله ، ساخر من الناس وأمانهم ، مجدد في اللغة لفظاً ومعنى . وهذا الازدواج ظاهر في شعر شوقي من أول شبابه إلى هذا الوقت الحاضر .

وأستطرد هيكل يفرق بين عناية شوقي بهاتين الناحيتين في الحياة وعناية أبي نواس بهما ، إذ تلقى في شعره مثل قوله :

أَلَا فَاسْقِنِي خمرًا وَقُلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ وَلَا تَسْقِنِي سِرًّا إِذَا أَمَكْنَ الْجَهْرُ
وقوله :

إذا امْتَحَنَ الدُّنْيَا لِسَبَبٍ تَكْشَفَتْ لَهُ عَنْ عَدُوٍّ فِي ثِيَابِ صَدِيقٍ
ويزعم هيكل أن هناك فرقاً في معالجة كل من الشاعرين للناحيتين ، فأبو نواس صاحب هو ويجون وخر ، والحكمة عنده عارضة ، تأتي صدفة واستثناء ، أما شوقي فالصورتان متوازيتان عنده ، تستقل كل منهما عن صاحبتها ، فكل منهما جوهرية في شعر الشاعر وروحه ، وكل منهما قائمة في لبِّ ديوانه وصميمه. ولسنا ندري ماذا يريد بالشخصيتين المختلفتين تمام الاختلاف ، أما إن أراد ما يشيع في هذه الأيام بين النفسيين عن قصة « دكتور جيكل ومستر هايد » وهما شخصيتان لشخص واحد ، تختلف كل منهما في تصرفها عن الأخرى تمام الاختلاف . فإنه يكون مبالغاً ، بل يكون غلطاً ، إذ أن المعروف بين النفسيين أن كلا من الشخصيتين لا تدري عن الأخرى أى شيء من تصرفها ، واختلاف شخصيتي شوقي ليس من هذا النوع النفسي قطعاً ، إنما هو اختلاف عادي ، كما قدمنا ، نجده عند كل الفئتين أو عند كثير منهم ، ممن عرفنا حياتهم الشخصية وحياتهم الاجتماعية . وليس بصحيح

أنه شوقي يختلف في ذلك عن أبي نواس ، فإن الشاعر العباسي كان يكثر من الخمر وشعر اللذة حقاً ، ولكنه كان ينظم في شعر الزهد والحكمة ، وتفسير ذلك بسيط ، وهو أنه كان يطلب اللذة والمتاع ، وكان يفكر فيما وفي نفسه وحياته ودينه ، فكان ينتفض ، كما ينتفض العصفور بلله القطر ، إذ يرى الحياة لا تدوم ولا تبقى لأحد .

فأبو نواس في مله وحكمته ليس أكثر من شاعر يطلب اللذة ، ثم يفكر في عواقب اللذة ، وما يصادف صاحبها بعد حين من حرمان . فحكمته وزهده كل ذلك ناجم عن خمره ولذته ، وليس هناك تضارب في شخصيته ولا تخالف ، ولا ما يصح أن نفسره بالصدفة العارضة . على أننا إذا أخذنا نبحث أبا نواس جاداً بين وجدناه ينحل من حيث النظرة العارضة إلى شخصيات متخالفة ، فهناك أبو نواس الماجن ، والآخر الزاهد ، والثالث الرسمى الذى يمدح الخلفاء ويغشى مجالسهم ، والرابع الذى كان يغشى حلقات الدرس والعلماء من المعتزلة والفقهاء وغيرهم .

والحقيقة أنه ليس في شخصيات أبي نواس تعدد ولا اختلاف ، وإنما هي حياة الفنان حين يخلص إلى نفسه ويعيش معيشته الداخلية ، والفنان حين يخرج إلى المجتمع ويتصل بترعاته وأذواق الناس فيه ويعيش معيشته الخارجية . وهذا نفسه ما نلاحظه عند شوقي ، فليس هناك تعدد في شخصيته ، وإنما هي حياته الفردية وما يتصل بها من لذة ومتاع وحرية ، وحياته الاجتماعية وما يتصل بها من القصر والحدوى والجمهور ونزعاته ، ولا خلاف بين الحياتين أو تخالف ، وإنما هي خصال شوقي وصفاته .

على أنه ينبغي أن لا نرسل هذا الكلام إرسالا ، فإن حياة شوقي الخارجية كانت تسرُّ دائماً حياته الشخصية الداخلية ، فما في ديوانه عن لذته ومتاعه قليل قلة شديدة ، وكان حياته الرسمية كانت تغطي أعصابها النبع كله في هذه الحظبة من حياته ، فكان من العسير أن تظهر مسارب مله . ولذلك بغلو هيكل حين يقيم المجموعتين من الحياة أو من الحصال متوازيتين مستقلتين ،

فإن الحصول المأجنة لا تكاد تظهر عند شوق إلا ظهوراً باهتاً ضئيلاً نجلاً ،
وكان حياة شوقي الشخصية وخصاله اللاهية تبعثت في خضم الحياة الخارجية
الى عاشها في القصر وعلى صفحات الصحف .

٣

في المنفى

لم يكن من الممكن أن تنفذ ربة الشعر شوقي من هذا المعتزل الذي حبس
فيه وحبت شاعريته معه إلا أن تلم بمصر أحداث كبرى، تترعه في أثناءها
من أحضان هذا السجن الذي كان غيباً إليه. ولم تلبث الأحداث أن آلت
حين أعلنت الحرب العظمى في سنة ١٩١٤ وكان عباس غائباً عن مصر
بتركيا ، فأعلنت إنجلترا حمايتها على الوطن ، وأبت على عباس أن يعود إليه ،
وأقامت مكانه السلطان حسين كامل ، وأخذت تحول بين حاشية عباس
وبين القصر ، وخاصة ذوى الرتبة والحظوة الأولى منهم .

وكان شوقي في مقدمة من يعد المحتل حركاتهم ويراقب خطواتهم، وكان
يُظهر وفاء للعهد القديم ، فهو يحب عباساً ويؤثره على حسين ، ولكن الظروف
تغيرت ، ولابد له من المداورة ، فصاغ قصيدته :

أأخون إسماعيلَ في أبنائه ولقد وُكِّدَتْ ببابِ إسماعيلِ

وفيها تظهر نفسيته المضطربة، فينبأ يحاول أن يرضى حسناً نراه يقول (إن
الرواية لم تتم فصولاً) مشيراً إلى أن الإنجليز لا يزالون يبيتون شراً بالأسرة
العلوية . وثاروا لهذا التنذير ، وأوجسوا خيفة من تأثير شعره في نفوس المصريين
فأمروا بنفيه من البلاد ، واختار الأندلس مقاماً له .

ورفعت السفينة سلاسلها من بور سعيد ، وألقت بشوقي وأسرته على ساحل
إسبانيا في برشلونة ، فنزل في فندق فيها ، ثم أقام في ضاحية جميلة من ضواحيها

نُدْعَى «فلندويرا» ، وهى ترتفع كثيراً عن سطح البحر ، فكان يتمتع بهذا الارتفاع ، وبما حوله من غابات الصنوبر ومشاهد الطبيعة الرائعة ، كما كان يتمتع برؤية البحر ، والسفن غادية رائحة على برشلونة ، وإلى ذلك يشير فى سينته ، إذ يقول :

مُسْتَظَارٌ إِذَا الْبَوَاخِرُ رَتَّتْ أَوَّلَ اللَّيْلِ أَوْ عَوَتْ بَعْدَ جَرَسِ

وعلى هذا النحو لم يعد شوقى يحسبى حياته الرتيبة التى كانت تبدأ من كرمة ابن هانى إلى القصر ، ثم تعود أدرجها من القصر إلى كرمة ابن هانى ، فهذه الدورة من حياته قد دخلت فى عالم الظلال إلى غير رجعة ، وخلقتها دورة جديدة ، انتقل فيها الشاعر إلى عالم النور حيث لا ترهقه قيود القصر وأغلاله ولا أفاعيه ومهمومه .

ومع أن هذه الدورة الجديدة كانت فرحة هنيئة لربة الشعر فإن شوقى لم يستقبلها بالفرح ، بل استقبلها بالحزن والألم لفراق الوطن وقلة المال وتعذره أحياناً بسبب الحرب . ولم يكن شوقى يعرف قبل ذلك الحزن ، فقد كانت حياته تجرى على وتيرة واحدة من اللهو والمرح ، فلما حيل بينه وبين عشه أحس بغير قليل من الألم ، بل أخذ يصهر الألم نفسه ، وكم كان شعرنا المصرى الحديث محتاجاً إلى أن يصهر الألم نفس شوقى ، حتى تصبح نفساً غنية ، وحتى يقرب شوقى من جمهور وطنه ، وما يكتظ به صدره من هموم .

فليحزن شوقى ، وليحزن من غربته ، وليحزن لمضايقاة الإنجليز له فيما يرسل إليه من أمواله ، وليحزن على عشه فى كرمة ابن هانى ، وليحزن على وظيفته فى القصر ، وليحزن على ما أصاب أميره عباساً ، وليحزن لهذا النقي والتشريد ، فى كل ذلك أحلام جديدة متحققة لشعرنا المصرى ، فقد أصبح أمير هذا الشعر منكوداً . ولا يزيد ذلك ربة الشعر إلا فرحاً على فرح ، فإن صوت شوقى يتكامل له اللحن ، فقد كان الليل ، من قبل ، أسيراً ، وكان لا يفتى إلا مديحاً متشابهاً فى أغلب أحواله ، ولم يكن يعرف شيئاً من محن

الحياة وآلام الناس . فالآن تم له نفسه الشاعرة ، والآن يتم له صوته ، فقد أحسَّ الحياة من طرفيها : اللذة والآلم ، والتعم والحرم .

وظل الشاعر في « فلندريه » حتى أعلنت الهدنة في سنة ١٩١٨ فأصبح من حقه أن يتجول في إسبانيا كما يشاء ، فتنقل بين مدنها الكبيرة ورأى مجد العرب الدائر في قرطبة وإشبيلية وغرناطة . وذهب يبيكهم ويكي نفسه في قصيدته السينية المعروفة ، وقد بدأها بحنينه إلى وطنه ، يقول :

اختلافُ النهارِ والليل يُنْبِئُ اذْكُرَا لِي الصَّبَا وَأَيَّامَ أَنَسِي
وَسَلَامِصْرَ هَلْ سَلَا الْقَلْبُ عَنْهَا أَوْ أَمَّا جُرْحَهُ الزَّمَانُ الْمَوْتَى
أَحْرَامٌ عَلَى بِلَابِلِهِ الدَّوْ حُ حَلَالٌ لِلطَّيْرِ مِنْ كُلِّ جِنْسٍ
وَطَنِي لَوْ شِغِلْتُ بِالْخُلْدِ عَنْهُ نَازَعْتَنِي إِلَيْهِ فِي الْخُلْدِ نَفْسِي
شَهِدَ اللَّهُ لَمْ يَغِبْ عَنْ جَفَوْنِي شَخْصُهُ سَاعَةً وَلَمْ يَخْلُ جِسْمِي

واستطرد يتحدث عن الجزيرة والنيل والبحيزة والتخييل والأهرام ، وعرض للتاريخ وعبره وما يُطَوَّى فيه من تحول الدهر وفناء الدول ، كل ذلك ليصل إلى غرضه من قصيدته ، وهو وصف الأندلس والحديث عن دولها . وقد صور قصر الحمراء بغرناطة تصويراً دقيقاً ، حتى كأننا نشاهده بدقة تصويره ، ووقف يتأسَّى على خروج العرب من الأندلس ، ويذكر دخولهم وكيف جاءوا إليه في سفن كأنها الأرائك ، ثم خرجوا منه على سفن كأنها اللحود :

رَكِبُوا بِالْبَحَارِ نَعَشًا وَكَانَتْ تَحْتَ آبَائِهِمْ مَيَّ الْعَرْشُ أَمْسٍ

ومن يقرأ هذه القصيدة يرى شوقاً قد حاز لنفسه ثقافة تاريخية عميقة بالأندلس وأبعاد العرب فيها وحضارتهم ونهضتهم بقرطبة حتى كانت منارة أوروبا لأواخر عصرها الوسيط . ولم يكن شوقاً بالتعمق في قراءة تاريخ العرب في الأندلس فقد عني أيضاً بقراءة شعرائهم ودواوينهم .

وكانت أوقات الشاعر فارغة لمدة خمس سنوات ، فقرأ كثيراً عن الأندلس ، وقرأ وعنه ولاوعيه بتاريخ أبطالها وشعرائها ، فبدأ يكتب قصة «أميرة الأندلس» أو أخذ يعد نفسه لكتابتها ، واختار لها حياة المعتمد بن عباد وزوجته الريبكية ، وكل من يتصل بالأندلس يعرف أن القطعة الأرجوانية للحياة الدرامية في الأندلس هي نفس هذه القطعة التي انتخبها شوقي ، فإن حياة ابن عباد لا يسمعها شخص مسرودة ، إلا ويرى فيها قصة رائعة .

وأخذ شوقي يتعمق في قراءة الشعر الأندلسي ، ويظهر أنه أعجب بابن زيدون إعجاباً خاصاً ، وربما كان في ذلك دليل على تعديل حدث في القيثارة ، فقد كان شوقي لا يهجه الشعر الوجداني ولا أصحابه قبل ذهابه إلى الأندلس . كانت أكثر صلته بالمتنبي أهم شعراء المديح بين العرب السابقين ، وهذا طبيعي لأنه يتفق وذوقه في الشعر الرسمي الذي كان يصنعه . أما في الأندلس ، فلم يعد الشاعر الرسمي المعروف ولم يعد في حاجة إلى قراءة المتنبي وأمثاله من الرسميين ، ولذلك رأيناه يتعلق بابن زيدون ويحاول أن يعارضه في قصيدته النونية المشهورة التي يبيت فيها حبه وحنينه إلى : «ولادة» قره عينه ، فينسج على منواله قصيدة بديعة له ، وفيها يقول :

لكن مضر وإن أغضت على مقة ^(١)	عين من الخلد بالكافور تسقينا
على جوانبها رفقت فمأنمنا	وحول حافاتنا قامت رواقينا ^(٢)
ملاعب مريحت فيها مآربنا	وأربع أنست فيها أمانينا
يا من نغار عليهم من ضائرتنا	ومن مصون هوائهم في تنانينا
ناب الحنين إليكم في خواطرتنا	عن الدلال عليكم في أمانينا
جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا	في النائبات فلم يأخذ بأيدينا
وما غلبنا على دمع ولا جلد	حتى أتتنا نواكم من صباصينا ^(٣)

(١) مقة: محبة. (٢) رواقينا: راقياتنا من السحر. (٣) الصياصي: الحصون.

ونابغى^(١) كَانَ الحشرَ آخرُهُ نَمِينًا. فِيهِ ذِكْرُكُمْ وَتُحِينَا
نَطْوِي دُجَاهَ بَجَرَحٍ مِنْ فِرَاقِكُمْ بِكَادٍ فِي غَلِيَسِ الْأَسْحَارِ يَطْوِينَا
إِذَا رَسَا النُّجُومُ لَمْ تَرَقُّ مُحَاجِرُنَا حَتَّى يَزُولَ وَلَمْ تَهْدَأْ تَرَاقِينَا^(٢)
بِتِنَّا نُقَاسِي اللّٰوَاهِي مِنْ كَوَاكِبِهِ حَتَّى قَعَدْنَا بِهَا حَسْرَى تُقَاسِينَا
نَحْنُ الْيَوَاقِيتُ خَاضِرُ النَّارِ جَوْهَرُنَا وَلَمْ يَهْنُ بَيْنَ التُّشْتِيتِ غَالِينَا
وَلَا يَحُولُ لَنَا صِبْغٌ وَلَا خَلْقٌ إِذَا تَلَوْنَ كَالْحِرْبَاءِ شَانِينَا
لَمْ تَنْزِلِ الشَّمْسُ مِيزَانًا وَلَا صَعِدَتْ فِي مَلِكهَا الضُّخْمُ عَرَّشًا مِثْلَ وَادِينَا
أَرْضُ الْإِبْوَةِ وَالْمِيلَادِ طَيْبُهَا مَرُّ الصَّبَا فِي ذِيُولٍ مِنْ تَصَابِينَا

ألم تكن ربّة الشعر محقة في فرحها حين خلع شوق عنه الحلة الرممية ،
وخرج من الحياة الضيقة التي كان يعيشها في القصر ؟ وهل كان من الممكن
أن نسمع منه هذا الصوت ونفسه هائلة مغبطة ؟ لقد أخذ النبع يتفجر تفجراً
طبيعياً على لسان شوقي ، ولم يعد مقصوراً على المديح وما يشبهه . ثاب إلى
حوادثه ونفسه ، ولم تعد الحياة سارة ببهجة مثل هذه الكأس التي وصفها بقوله :

حَفَّ كَأْسُهَا الْحَبْبُ فَهِيَ فِضَّةٌ ذَهَبُ

بل لقد حَفَّ الكأسَ دموعٌ غِزار وأَنَاتٍ طَوَالٍ ، واستيقظت روح
الشاعر بعد سبات عميق ، وأخذت تنظر فيما حولها من عبر التاريخ الأندلسي
وشموس الدول الغاربة هناك ، وامتد البصر في أعماق تاريخ العرب ، فكتب
شوقي ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » .

والتاريخ. قطب دائر في شعر شوقي منذ كتب هزيبته التي قدمها إلى
- مؤتمر المستشرقين في سنة ١٨٩٤ فليس هذا اللحن جديداً عنده ، إنما الجديد

(١) النابغى: الليل. (٢) ترَقُّ: تكف عند الدمع. التراقى: المطام بما يلي بفرة النحر.

فيه أنه اختار هذه المرة الدول الإسلامية وعظماء العرب ليكني أيامهم ، يدفعه إلى ذلك وقوفه على أطلال الأندلس الدارسة .

على كل حال أخذ شوق يتقرب إلى نفسه في الأندلس بأكثر مما كان يقرب إليها في مصر ، فقد تعود من قبل أن يعيش في الخارج وأن لا يعتنى بنفسه ، فليس في نفسه ما ينبغي أن يعنى به إلا بعض خطرات قليلة في حياته ، أما بعد ذلك فهو لغيره ، يعيش كما يصرفه أميره ، ولا يجد من ظروفه ما يدفعه إلى الإباحة بما في أطواء نفسه . أما في الأندلس فقد تخلص من العالم الخارجي ، وأخذ يحس نفسه المحزونة ويصدر عنها في شعره .

وأشرفت قصة النفي على نهايتها ، وتلكأت السلطات المصرية في استدعائه بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، وكانت هذه فرصة ليجول في إسبانيا وبين ديار العرب الدارسة هناك . وعفت عنه السلطات فسافر إلى «جنوا» بمرآ ، ومنها ذهب إلى «البندقية» فركب أول باخرة تغادر أوروبا إلى مصر . وخرجت القاهرة لاستقباله ، وبالح أهلها في الحفاوة به . وكان لذلك تأثير كبير في نفسه .

٤

في القضاء الطليق

عاد شوقي إلى وطنه ، فوجد أرضه مخضبة بدماء الحركة الوطنية الذكية ، ووجد كل شيء فيه يتحول ويتغير ، ولا ندرى هل فكر في العودة إلى القصر ؟ ولكن المؤكد أن أبواب القصر لم تفتح له . فظل بعيداً مع الشعب ، يعيش في حياته الجديدة

فلتضحى ربة الشعر ، ولتلقى البشائر ، فإن طائرنا لن يعود رهين محبسه القديم ، ولا رهين ذهب إسماعيل وأبنائه ، فقد أخذ يرفرف حراً طليقاً في القضاء ، وأخذت أجنته تلمع فيها ألوان الطيف ، وهي ألوان لم تكن تستمد

من القصر وأميره ولا من حياته الأرستقراطية القديمة ، وإنما كانت تستمد من دماء الشعب التي سفحها راضياً في الحركة الوطنية المباركة سنة ١٩١٩ ومن آماله وآلامه ، وأيضاً من آمال الشعب العربية جيمعاً وآلامها .

أصبح شوقي إلى حد ما ديمقراطياً يعيش مع شعبه والشعب العربية ، وكان مظهر ذلك في حياته أن أغلق داره أو كثرمته في المطرية ، واتخذ له كرمه جديدة في الجيزة . وفرغ لنفسه وحياته الخاصة ، ونزهاته المختلفة في النيل وفي الأهرام ، وفي إحدى نزهاته نظم قصيدته المشهورة :

أبا الهول طال عليك العُسرُ وبُلِّغْتَ في الأرض أقصى العُمرُ

وبني في الإسكندرية بيتاً سماه « دُرّة الفؤاد » وكان كثير الرحلة إليها في الصيف وفي الشتاء . وكان يرحل إلى باريس لرؤية ولديه علي وحسين في أثناء تعلمهما هناك ، كما كان يرحل إلى سوريا ولبنان .

وكانت شهرته قد طبقت الآفاق ، فأبنا حلّ أقيمت له الاستقبالات ، وكان بيته منتدى الأدباء والشعراء وكبار رجال عصره . وقد زاره في عام ١٩٢٦ وطاغوره شاعر الهند الكبير ، وقلما يفد على مصر زعيم عربي إلا ويزور الكرمه ، ومن زاروها إسعاف النشاشيبي أديب فلسطين والسيد الثعالبي الزعيم التونسي .

واختير شوقي عضواً في مجلس الشيوخ . وفي سنة ١٩٢٧ أعاد طبع ديوانه الشوقيات ، فأقيمت له بهذه المناسبة حفلة تكريم كبيرة ، بل حفلات ، اشتركت فيها الدول العربية جميعاً بمننوبين ، نثروا رياحينهم ، بل اشتركوا جميعاً في وضع تاج إمارة الشعر العربي ، على مفرقه . ومن ساهم في هذه الحفلات محمد كرد علي عن المجمع العلمي العربي بدمشق وشبلى ملاط عن لبنان وأمير الحسيني عن فلسطين وشكيب أرسلان وفنديرج البلجيكي عن بلده ، وأعلن حافظ باسمه واسم شعراء البلاد العربية البيعة لشوقي :

أمير القوافي قد آتيتُ مبايعاً وهدي وفود الشرق قد بايعتُني

وعلى هذه الشاكلة حقق شوقي كل ما كان يطمح إليه من مجد أدبي .
وفي أثناء ذلك كان يتصل بالشعب وحياته الجديدة بعد نهضته الوطنية كما كان
يتصل بشعب البلاد العربية ، فقد شارك السوريين في ثورتهم الوطنية
المختلفة وسجل هذه الثورات شعراً رائعاً . ولم يترك فرصة للإشادة بزعيم
عربي أو حركة عربية إلا انتهزها وفوّه فيها بآمال العرب وظلم المستعمرين
وما يتألمونهم به من عذاب ،

وبذلك أصبح أمل الشباب في مصر وسوريا وغيرها ، وأصبح شعره
يردّد في كل مكان ينطق أصحابه بالقصائد ، وظل يترجّع عرش إمارة الشعر
العربي بقية حياته ، وحتى الآن لا يزال اسمه يلجّج في أذان العرب كأنه
تراثيل السحر .

ويُحَيَّل إلى الإنسان أنه لم تبق لشوقي أمنية تمنّاها إلا حققها له الدهر ،
حتى المفتى الذي كان يريده لشعره نثرت مصر كنانتها بين يديه ، ليختار
أروع صوت فيها ، يلحّن له أغانيه ، فنذ سنة ١٩٢٤ أصبح محمد عبد الوهاب
يتبعه كظله في كرمته بالجزيرة ، وفي رحلاته : في باريس ولبنان ودمشق .

وكانت حياته حيثنّد نعيماً ومتاعاً خالصاً . ويكفي أن نقرأ ما سطّره كاتبه
أحمد عبد الوهاب عن معيشته الحافلة منذ سنة ١٩٢٠ لنترى كيف كان يسير
في طرق مملوءة بالورود والرياحين ، وكيف كان يجلس في أجواء معطرة ،
وكيف كان يتناول الحياة كزوّاً صافية^(١) . فهو يدور في فلك من المرح
والحياة البهيجة التي لا يطمع شاعر في شيء وراءها ، إذ نراه ينتقل من مقهى
إلى مقهى ومن مطعم إلى مطعم ومن دار خيالة إلى دار خيالة ، ومن سهرة
إلى سهرة ، وكأنّ جوه كله جو طرب وغناء وحدّثي بعض من كانوا يزورون
أبنائه في كرمة الجزيرة أنه كان بها غرف استقبال مختلفة ، وكان لكل غرفة
زوّارها ، وكلهم تقدّم له كتوس الخمر ، فهي كرمة حقيقية ، وكان عبد الوهاب

(١) انظره اثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء ص ٨٩ وما بعدها .

لا يزال يغنى في إحدى الحجرات . فإذا قلنا إن شوقي اجتمعت له زينة الحياة الدنيا لم تكن مغالين ، بل كنا محقين . وفي أثناء ذلك كان يخطط بالحياة المصرية العامة ، فيترجل من سيارته ويتجول في الطرقات على غير هدى ، ويلزم الشعب بمجاميع من الأصدقاء في منزله وفي دور الصحف والنوادي ، ويلزم الشعب في مواسمه . ولم تكن حياته من حياة الشعب ، ومع ذلك حاول جاهداً أن يشاركه في مشاعره ، وأن يحس معه بأفراحه وأتراحه .

ولعلنا لا نتجاوز الحق إذا قلنا إن حياة شوقي هذه الخاصة لم تكن ذات آثار بعيدة في شعره في أثناء هذه الدورة الأخيرة من حياته ، فإن من خصائص شوقي الأساسية أنه لا يشعر بنفسه شعوراً كاملاً في فنه ، وكأنه يحس دائماً أنه يعيش لغيره ، وقد بدأ حياته الفنية بإخضاعها للخديوى ومدائحه ، وما زال حتى حقق أميته ، فعاش له حتى في غزله ووصفه للخمر ، إذ نراه يضمهما في مقدمات مدائحه ، ولا يفردهما بمقطوعات خاصة إلا نادراً ، فحتى شعره الشخصي لم يكن يفكر فيه لنفسه ، وإنما كان يفكر فيه لأمره . وفصل عن هذا الأمير وقصره ، ومع ذلك لم يعد إلى نفسه .

- فشوقي ليس من الشعراء الأئيرين الذين تنطبع في شعرهم حياتهم الخاصة ، وإنما هو من الشعراء الغيرين إن صح هذا التعبير ، قد وهب فنه وشعره لا لنفسه وإنما لغيره . ولكن من يكون هذا الغير بعد الخديوى عباس لقد ظل بإسبانيا نحو خمس سنوات وهو في تيه من الحيرة ، لا يلدرى بمن يربط شعره ، ولذلك قل " شعره هناك قلة شديدة ، فلما رجع إلى مصر ، ووجد الشعب المصري قد نهض من كبوته ، ونفض الغبار عن عينيه ، وبدأ خطاً مستقيماً نهضة مباركة ، أحس أنه وجد القطب الذي يربط به نفسه ، فعاش في هذه الحقبة يخطط به في النوادي والأسواق ، ويحاول أن يعبر عن حياته ومشاعره .

وإذن فن الوجهة العامة احتفظ شوقي بعد رجوعه من المنفى بخاصته الفنية المميزة له ، وهي أن يكون شاعر غيره ، كان شاعر عباس ، فأصبح شاعر الشعب المصري ، بل شاعر الشعوب العربية كلها ، ينبض قلبه بأحلامها

وآمالها وما تكون فيه من جهاد وثورات . أما نفسه فإنه لم يفرغ لما قديماً ولا حديثاً ، إذ كانت طبيعته الفنية تقتضيه دائماً أن يخضع لغيره في صنع شعره . وإذا كان أميره القديم عباس قد انتهى وانتهت دولته فليتخذ له أميراً جديداً هو شعبه ، بل ليتخذ له أمراء جدداً مختلفين ، هم شعوب العالم العربي . وأما في هذه المرة لا يملكون حجره ولا جيبه ذهباً ، فهم لا يملكون الذهب ، وإنما يقدمون له حباً وعطفاً وقلوباً أغلى من الذهب وأثمن . ولعل هذا ما جعل شعره يفيض بالعاطفة ، فهو يبادل هذه الشعوب شعورها نحوه ، ويعمد إلى قيثارته فيتنغى مجدها القديم ، ويصور آمالها في حياة حرة كريمة .

وكل ذلك بعث فيه نزعة ديمقراطية ، ولا نشك في أن أغانيه التي صرح بها عبد الوهاب جزء من هذه النزعة ، فهو فيها لا يغنى نفسه ، وإنما يغنى شعبه ، ولعله من أجل ذلك نزل عن أسلوبه العربي الفصيح ليغنى أميره المصري الجديد ، إذ الشعب إنما يالف لفته العامة البسيطة السهلة ، وإذن فليبسط له حتى ينال كل ما يريد من استحسانه ، وحتى يقع من هواه الموقع الذي يصبو إليه . ونجح شوقي فجرت أغانيه لا على لسان عبد الوهاب وحده ، بل أيضاً على لسان كل مصري ، في القصر وفي الكوخ ، وشدداً بها الرجال والنساء والأطفال .

«نظرت شوقي فوجد وراء القمة التي انتهى إليها قمة لم يُعْنَ بالارتفاع إليها العناية التي تستحقها ، فحاول بكل قوته وكل ما تملك أجنحته من قدرة أن يبلغها ، ونفخت في روحه ربة الشعر ، فإذا هو يبلغ القمة البعيدة ، ويظفر بحلمه الذهبي الذي فكر فيه في أثناء شبابه ، حين ألف رواية «على بك الكبير» ثم تركها وكأنه أحس إخفاقاً . ولم يكن هذا الحلم سوى رواياته التمثيلية التي كوّنت في سمع العالم العربي ، تلك الروايات التي أثبت فيها أن شعرا لا يتخلف عن الشعر الغربي ، وأن شعراءه يستطيعون أن يجاروا شعراء التمثيل في أوروبا .

ونفخ هذه الروايات التمثيلية ألقها شوقي لشعبه والشعوب العربية ، فنها ما يستمد موضوعه من التاريخ المصري والحياة المصرية ، ومنها ما يستمد موضوعه

من التاريخ العربي والحياة العربية . ولم يكن للأدباء والنقاد في سنتيه الأخيرتين من حياته حديثٌ سواها ، فهي التي استولت على نشاطهم ومقالاتهم ، وهي التي نالت حين مُثلت نجاحاً منقطع النظير . وكان شوقي ينعم بذلك وبأنه حمل راية التجديد بين الشعراء ، فلم يعد شعره نغمة حلوة بجانب نغمة حلوة ، بل أصبح شخصاً تُرى بالعين المجردة على خشبة المسرح .

ومن الغريب أن الأمراض كانت قد اصطلحت عليه في هاتين السنتين الأخيرتين ، ويحدثنا كاتبه أنه كان يعكف معه على قراءة القرآن الكريم وكتب الحديث النبوي ، وكان يُعجب خاصة بالغزالي ومؤلفاته والجبلي وتاريخه . ولا بد أن نشير هنا إلى سباحة نفسه ، وبشر وجهه ، فقد كان ضحكك المحباً ، خفيف الروح ، وكان يعجب بالذكور محجوب ثابت ، وله معه فكاهات مبهوثة في شوقياته .

وأخيراً حول الساعة الثانية في ليلة ١٤ من أكتوبر سنة ١٩٣٢ كفّ البلبل عن شذوه ، فقد سقطت قيثاره الشعر من يده ، وكبّت روحه نداء ربه . وارتفع النواح والنشيج في مصر والأقطار العربية ، وخرجت الأمة المصرية الكريمة تشيع شاعرها بقلب ملهوف وعين جارية . وانبرى الكتاب والشعراء في مصر والشرق العربي يرثون الشاعر ويعزون الوطن في هذا العلم الذي طوى إلى الأبد ونذبت الصحف العربية ندباً حاراً . ومن أجل ما قيل في رثائه قصيدة بشارة الخوري ، وهو يفتتحها بقوله :

قِفْ في ربي الخلدِ واخْتِفْ باسم شاعِرِهِ فِسْدَةُ الْمُنتَهَى أدنى منابِرِهِ
وَامْسَحْ جَبِينِكَ بِالرُّكْنِ الَّذِي انْبَلَجَتْ أشعةُ الوَحْيِ شعراً من منابِرِهِ
إِلَهُهُ الشعرُ قامتْ عن ميامِنِهِ ورَبَّةُ النَّفْسِ قَعَتْ عن ميامِرِهِ
وَالْحَوْرُ قَعَتْ شَذْوَرًا من غداثِهَا وأرسلَتْهُ يَحْيَا من ستائرِهِ

ومن بديع ما نظم في رثائه قصيدة صديقه خليل مطران ، وقد صور
فيها تصويراً رائعاً لوعة مصر والعالم العربي فيه ، وتحدث عن نبوغه ، فقال :

يجلّو نبوغك كل يوم آية علماء من آياته الغراء
كالشمس ما آبت أنت بمجدد متنوع من زينة وضياء
هبة بها صنّ الزمان فلم تُنح إلا لأفلاذ من النبّاء
يأتون في الفترات بُعيدَ بينها لتهيئ الأسباب في الأثناء
كالأنبياء ومن تأثر إثرهم من عليّة العلماء والحكماء
من مُسعدى في وصفها أو مُضعدى درجات تلك العزة القعساء
ماذا دهاني اليوم حتى لا أرى إلا مكان تفجّمي وبكائي

واستمرّ يتحدث في بيانه وبلاغته ، ومثله في صورة حبيّة ناطقة بالنيل ،
فهو نيل مصر الثاني ، نهلت منه وستظل تنهل كلما تقدمت بها السنون ، وإنه
لنيل حقاً إذ فاض من الأعلى ، من يمينه الأستقراطية ، واقتحم كل الحواجز
التي اعترضته في عمره الطويل ، وما زال حتى ارتقى بسيوله في محيط الموت ،
واستقرّ بين أمواجه .

الفصل الثاني

الصناعة

١

مكونات الصناعة

جاء شوقي والشعر المصري يتقل عند محمود سائى البارودى من فلك الجحود والركود إلى فلك التحرر والتعبير الصادق، فكان كالشجرة الطيبة تنبت فى الأرض الكريمة ، فتثبت فيها جذورها ، وتخرج منها ساقها وأغصانها ، وتستوى أوراقها وأزهارها وثمارها . وكان القدر ساق البارودى ليكون رائد الطريق لشوقي ، فلم يلبث حين فتح عينيه على الوجود الفنى أن رأى مصباحه يضيء ، فسار على هديه ، واحتذى على أمثله ونماذجه .

وكان البارودى قد خلع عن شعره كل العقد التى كان يحجل فيها الشعراء من قبله أمثال الدرويش والحشاش ومن حوله أمثال الساعاتى وعلى اللبى ، ونفخ فيه روحاً جديدة من الأصالة ، وأزال عنه كل ما يعوقه من أعشاب البديع ، فانفجر النبع ، وتدفق الشعر والفرن .

وكلنا نعرف كيف أن البارودى رجع بالشعر إلى أساليبه القديمة الرصينة ، وكيف أخرجه من حيز المعانى المحفوظة التى تُرصد رصاً إلى فسحة واسعة من التعبير عن العواطف والعصر وحوادثه النفسية. فكان بذلك رائد نهضتنا الشعرية الحديثة .

وتخرج شوقي فى شعره وعلى ديوانه ، فلم ينحرف إلى بديعيات ولا إلى مبالغات ، بل اتخذ مذهب أستاذه فى صَبِّ قوالبه ونحت تراكيبه ، وهى فى جلها تتألف من الألفاظ الجزلة المتينة . وقد انفتحت أمامه آفاق وعوالم

جديدة ، إذ أنقن الفرنسية ودرس القانون وشرح العرف في مجالى الغرب ، ومع ذلك كله ظلت قوالبه من بداية شعره إلى نهايته ضخمة ، كأنها أهرام وطنه ، أو كأنها صخور هذه الأهرام . وتصفح ديوانه « الشوقيات » فستجد الكثرة من قصائده كأنها قصور مشيدة ، فهي بناء ضخم يشدُّ بعضه بعضاً .

وهو بناء مصقول ، ليس فيه نبؤ ولا شلوذ ، إحكت ألفاظه ، أو أحكت صخوره ، أبدع إحكام ، بل قد يكون التعبير بالبناء عن قصائد شوقي مضللاً ، إلا إذا فهمنا كلمة البناء على أنها العمل الفني الكبير ، على نحو ما يعبر الموسيقيون عن « سمفونية » خاصة بموسيقار شهير ، بأنها عمارة باذخة .

ولا أبالغ إذا قلت إننى لا أستمع إلى قصيدة طويلة لشوقي حتى أخال كأننى أستمع حقاً إلى « سمفونية » فمسيقاها تتضخم في أذنى وأشعر كأنها تتضاعف وكأن مجاميع من مهرة العازفين يشتركون في إخراجها وفي إلقاء نغماتها . ولا أرتاب في أن ذلك يرجع إلى ضبطه البارع لآلات ألفاظه وذبذباتها الصوتية ، وليست المسألة مسألة خلق أو مهارة فحسب ، بل هى أبعد من ذلك غوراً ، هى نبوغ وإلهام ، وإحساس عبقري بالبناء الصوتي للشعر .

وهذه الروعة في الموسيقى تقترن بحلاوة وعلوية لا تُعْرَفُ في عصرنا لغير شوقي ، وربما كانت تلك آيته الكبرى في صناعته ، فأنت مهما اختلفت معه في تقدير شعره لا تسمعه حتى تُرهف له أذلك ، وحتى تشعر كأنما يُحدث فيها هبوباً ، هى هبوب الصوت الصافي الذى تهب به المياه بين الصخور . والصوت يعلو تارة ، فيشبه زفير البحار حين تهب ، وينخفض تارة فيشبه قطرات النضفة التى تسقط من مجاذيف الزوارق ، وهى تجرى سابعة على صفحة النيل .

والموسيقى غالباً رنانة ضخمة حلوة ، إذ كان شوقي يعرف دائماً كيف يستخرج من ألفاظ اللغة كل ما تملك من رنين أو جرس ، أو بمباراة أدق كل إمكاناتها الموسيقية ، وكانت تُسْمَعُ في ذلك ثقافة واسعة باللغة ، حتى

ليحكي كاتبه أنه كان يحفظ مواد كاملة من المعاجم اللغوية^(١). وهذه أول خطوة يخطوها من يريدون أن يمتلكوا ناصية اللغة . وهي وحدها ليست كافية ، فلا بد من الذوق المهدف الدقيق ، ولا بد من الأذن ، ولا تقصد الأذن الخارجة ، وإنما تقصد أذن الشاعر الداخلة ، فللشعراء آذان باطنة وراء آذانهم الظاهرة ، يسمعون بها كل حركة صوتية وكل همسة لفظية . وبمقدار سلامة هذه الأذن وقدرتها على التمييز بين الألحان والأنغام يكون تفوقهم الصوتي وحلاوتهم الموسيقية .

وقد امتلك شوقي خير أذن باطنة واعية في شعرنا الحديث ، فانت لا تكاد تقرأ فيه حتى تؤمن بأن شعره أقرب إلى الموسيقى منه إلى أى فن آخر ، بل حتى تؤمن أن الشاعر إن لم يمتلك هذه المقدرة فأولى له أن يهجر الشعر وأن يبتعد عن مواكبه الساحرة . وهذا نفسه ما حيرَ معاصريه من شعراء الشرق العربى ، وجعلهم يحنون روعهم أمام فنّه ، ويهتفون له من أعماق قلوبهم لإجلال وإكباراً ، بل لقد باعوه بيعتهم الكبرى ، وما ذلك إلا لأنه خلب ألبابهم بموسيقاه التي نقلت تأثيراتها إلى صميم أنفسهم .

والنقد الحديث لا يستطيع أن يحلّ طلاسم هذه الموسيقى الساحرة ، ولا يمكنه أن يفك ألغاز فنتها ، وإنما كل ما يمكنه ويستطيعه إحداث مقابلات بين صوت الشاعر وصوت الموسيقى سواء في طول الصوت وقصره أو في غلظه ورقته أو في ارتفاعه وانخفاضه أو في مصدره والآلة التي تعزفه . وكل هذه إشارات وتلميحات ورموز وإيماءات ، أما الحقيقة فلا تزال القدرة الموسيقية عند الشعراء غير محللة ولا مبيّنة ، وكما أنك لا تستطيع أن توجد الموسيقى الممتاز ، أو كما أن المدرسة لا تستطيع أن توجده ، بل لا بد أن يجد نفسه ، كذلك الشاعر مهما ثقّفته باللغة ومرتته على فهم أسرارها لا تستطيع أن توجد لديه هذه القدرة الموسيقية التي نجدها عند شوقي ، إلا أن يكون هو نفسه موهوباً ، وأن تكون ربة الشعر قد ألقت في سمعه نفماً حلواً ، وألهمته أن يغنيه ، وأن يؤقّمه في الألفاظ والكلمات التي يصدح بها إلحاناً خالصة .

وهذا الجانب في صناعة شوقي هو الذى أمسك بشعره دون السقوط منذ لمع نجمه في سماء الشعر المصرى ، فقد كان يأسر به النفوس والقلوب ، حتى حين يهمل العناية بالمعنى ، وحتى حين لا يهتم بشعره الاهتمام الذى نعهده له ، فما تلبث حاسته الموسيقية أن تكسو شعره بهجة ، وما يلبث الناس أن يرددوه مشدوهين ، وأن يقفوا في صفه مدافعين . ولم يكن في حاجة إلى دفاع ، فشعره كتابه أو دفاعه ، وموسيقاه آيته أو معجزته ، وهى معجزة كان يخرق بها الصفوف ، وتتسنى له بها الوجوه .

ولم تكن الموسيقى كل هيأته الفنية في صناعته ، فقد كان من الأسس المكونة الثابتة في هذه الصناعة خيال متألتي ، إذ كان شوقي واسع الخيال ، غنى التصوير . وشعره من هذه الناحية متحف لصور وأشباح متحركة تغد عليك من كل جانب . وكأنها تريد أن تأخذ عليك كل طرقتك حتى تعلن إعجابك بصاحبها ، وإن الإنسان ليخيل إليه أنه لم تكن تفوته لفظة أو حركة لشيء أو لصورة إلا اخترتها في ذاكرته ، ووعاها في حافظته ، ليطلق بها عند الحاجة رسماً أو لوحة باهرة .

ونحن لا ننكر أن كثيراً من صوره استمدته من القديم ، ولكن هذا لا يغض منه ، فذلك شأن شعراء العرب البارعين جميعاً منذ عنرة الذى يقول (هل غادر الشعراء من مترد) . ومثل شاعرنا في هذا العمل مثل من ورث ثروة واحتفظ بها ، بل نَمَّأها ، وأضاف إليها تحقيقات في مساوئته . ونعجب إذا حاولنا أن نستعرض صنيعه في الصور القديمة ، فهى معروضة في كل قصائده هذا العرض السخى بالتحوير والتعديل في أجزائها ومركباتها تحويراً وتعديلاً ، كثيراً ما ينتهيان بها إلى تغيير شامل في هيئتها وصورها .

وليس من حق ناقد أن يطلب من شاعر الانفصال في صوره عن أسلافه ، لأنه يصبح كالمنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى ، والقفن لا يعرف الثورة الهائية على الماضي والانفصال الحاد ، يعرف الابتكار والتجديد ، ولكن ذلك لا يعنى الخروج المطلق على الرسوم ، بل لا يزال يتصل بهذه الرسوم . فدائماً هناك

اتصال ، وليس الضرب على الصور السابقة إلا دخولا في هذا الاتصال .

وما الصور القديمة في حقيقتها إلا رواسب الشعر وملونات لوحاته ، ولا يعاب الشاعر باستخدام هذه الملونات إلا إذا قل طبق الأصل ، أو شوه فيها تشويها يؤذى أدواقنا . ولم يكن شوقي من هؤلاء ولا من أولئك ، بل كان دائما يضيف طريقته في تلوين الصورة وتظليلها ، بحيث تتضح له أوضاعه في صوره وتحويراته في رسومه ؛ فتبدلو كأتما تغيرت وجوهها واختلفت هيئاتها .

وليس هذا الصنيع ما يعجبنا في صور شوقي وعمل خياله فحسب ، فوراءه ما يملك علينا ألبابنا ، إذ كان يعرف كيف يحسم الصورة وكيف يركبها وكيف يمشد جزئياتها وعناصرها ، فإذا هي تتحول إلى لوحة كبيرة ، كهذه اللوحات التي نراها في معارض الرسامين ، فلا نستطيع أن نخفي إعجابنا بها ولا سرورنا في أثناء رؤيتها . وانظر إليه يقف في خشوع أمام قصره أنس الوجود ، مصورا بريشته ما بقي من أطلاله ورسومه :

أبها المُنْتَجَى بِأَسْوَانَ دَارًا	كَالثَرِيَّا تَرِيدُ أَنْ تَنْقَضَا
اخْلَعْ النُّعْلَ وَانْقَضِ الطَّرْفَ وَانْخَشَعْ	لَا تَحَاوُلْ مِنْ آيَةِ الدَّهْرِ غَضَا
قِفْ بَتْلِكَ الْقُصُورِ فِي الْيَمِّ غَرَقَى	مُمْسِكَا بَعْضُهَا مِنَ الدُّعْرِ بَعْضَا
كَعَذَارَى أَخْفَيْنَ فِي الْمَاءِ بَضَا ^(١)	سَابِحَاتٍ بِهِ وَأَبْدَيْنَ بَضَا
مُشْرِفَاتٍ عَلَى الزَّوَالِ وَكَانَتْ	مَشْرِفَاتٍ عَلَى الْكُوكَبِ نَهَضَا
شَابَ مِنْ حَوْلِهَا الزَّمَانُ وَشَابَتْ	وَشِبَابُ الْفَنُونِ مَا زَالَ غَضَا ^(٢)
رُبَّ نَقْشٍ كَأَتَمَا نَفَضَ الصَّا	نَحُ مِنْهُ الْيَدَيْنِ بِالْأَمْسِ نَفَضَا
وَدِهَانٍ كَلَامِ الْزَيْتِ مَرَّتْ	أَعَصُرُ بِالسَّرَاجِ وَالزَّيْتُ وَضَا ^(٣)
وَخَطُوطٍ كَأَنهَا هَدْبُ رِيَمٍ ^(٤)	حَسُنَتْ صِنْعُهُ وَطُولًا وَعَرَضَا

(٢) غضا: ناضرا.

(١) بضا: جسدا رخصا ناعما.

(٤) الريم: الغزال.

(٣) وضًا بضم الواو: مشرق.

وضحايا تكاد تمشى وترعى لو أصابت من قدرة الله نبضا
ومحارب كالبروج بنتها عزّمت من عزمة الجنّ أمضى
ومقاصير أبدلت بفئات ال حنك تربّا وبالبواقيت قضا^(١)
حظها اليوم هدة وقديما صرّفت في الحظوظ رقا وخفصا
سقت العالمين بالسعد والنح سرّ إلى أن تعاطت النّحس مخصا
صنعة تدهش العقول وفن كان إتقانه على القوم قرصا
وما قرأت هذه القطعة إلا ظننت كأنى أشهد أنس الوجود وأطوف ببقاياها
الفارقة في النيل ، فلم يعد منه الا أثر مختصر يهدّ فيه النيل والزمن . وهذه أبلغ
صورة لعمل الخيال ، إذ يطلق عنانه لاللاّتيان بألفاظ يحشدها ويرصّها رصّا
وإنما لنقل الصورة الحسية التي يلم بها نقلا دقيقا ، يبرز لنا جوانبها المختلفة ،
وفي أثناء ذلك يلعب بأحلامه وأوهامه ، أو قلّ يجدّ ويتوقّر ، فلا نقرّوه حتى نحس
الذعر يدخل في قلوبنا ، وحتى نشعر بجلال الموقف ورهبته .
ولا يزال هذا الخيال الدقيق يسرح بنا مسارح مختلفة ، فتارة يدنو منا ،
وتارة يحلق بعيدا ، لا في المشاهد التاريخية والآثار المصرية فحسب ، بل في
كل ما يعرض له شوق بالوصف والتصوير ، وانظر إلى هذه الصورة التي
رسمها للنخيل :

تُخَالُ إِذَا اتَّقَدْتُ فِي الضُّحَى وَجَرَ الْأَصْبِلُ عَلَيْهَا اللَّهَبُ
وطاف عليها شعاع النهار من الصُّخْرِ أَوْ مِنْ حَوَاشِي السُّحْبِ
وصيفة فرعون في ساحة من القصر واقفة ترتقب
قد اعتصبت بفصوص العقيق مفصّلة بشُؤْرِ الذَّهَبِ

(١) مناحير جمع مقصورة، وهي الترفة المزدانة. القرض: الحصى.

وَنَاطَتْ قَلَانِدَ مَرَجَانَهَا عَلَى الصَّنَوْرِ وَأَتَشَحَّتْ بِالْقَصَبِ
وَشَدَّتْ عَلَى سَاقِهَا مِثْرَارًا تَعْقُدُ مِنْ رَأْسِهَا لِلذَّنْبِ
فَإِنَّكَ تَرَاهَا صُورَةً كَامِلَةً ، إِذْ رَسَمْتَ وَصِيفَةَ فِرْعَوْنَ رَسْمًا تَامًّا ، مَقْرُونًا
إِلَى هَذِهِ النَخْلَةِ . وَكَانَ خَيَالُ شَوْقِي عَلَى هَذِهِ الشَّالِكَةِ الطَّائِرَةِ الَّتِي تَضُمُّ شَيْئًا
بَعِيدًا إِلَى شَيْءٍ بَعِيدٍ ، وَهُوَ لِلذَّكَاءِ خَيَالُ مَتَأَلَّقٍ فِيهِ هَبَاتُ السَّمَاءِ ، وَإِشْعَاعَاتُ
الشَّمْعِ الَّتِي تَرْفَعُنَا مِنْ دُنْيَانَا الْحَسِيَةِ إِلَى دُنْيَا حَالَةٍ وَاهِمَةٍ . وَكَانَ يَعْرِفُ كَيْفَ
يَذْبِغُ ذَلِكَ حَتَّى فِي دَاخِلِ الْحَقَائِقِ نَفْسَهَا مِنْ مِثْلِ قَوْلِهِ يَخَاطَبُ شَبَابَ مِصْرَ
وَقَدْ نَهَضُوا بِمَشْرُوعٍ كَبِيرٍ :

لَا يَقِيمَنَّ عَلَى الضَّيْمِ الْأَسَدُ نَزَعَ الشَّجْلُ مِنَ الْغَابِ الْوَتْدُ
كَبُرَ الشَّجْلُ وَشَبَّتْ نَابُهُ وَتَغَطَّى مِنْكَبَاهُ بِاللَّبْدِ
اتْرَكَوْهُ يَمْشِي فِي آجَامِهِ وَدَعَوْهُ عَنْ حِمَى الْغَابِ يَذْدُ
وَأَعْرَضُوا الدُّنْيَا عَلَى أَظْفَارِهِ وَابْعَثُوهُ فِي صَحَارِيهَا يَصِيدُ
فَإِنَّكَ تَرَاهُ لَا يَزَالُ يَضُمُّ الْخَطَّ إِلَى الْخَطِّ حَتَّى تَمَّ لَهُ الصُّورَةُ الْكَبِيرَةُ الَّتِي يَرِيدُهَا ،
وَلَمْ تَكُنْ هُنَاكَ صُورَةً تَسْتَطِيعُ أَنْ تَتَأَبَّى عَلَى هَذَا الْخَيَالِ الْخَالِقِ الَّذِي تَرْتَسِمُ فِيهِ
صُورُ الْأَشْيَاءِ تَامَةً كَامِلَةً ، فَلَا تَقْرَؤُهَا حَتَّى نَحْسُ كَأَنَّهَا فَعَلًا تَحْتَ أَبْصَارِنَا ،
وَكَأَنَّهَا تَرَاهَا رُؤْيَا الْمَشَاهِدِ لَا رُؤْيَا الْغَائِبِ ، وَهَذَا كُلُّهُ يُكَسِّسُ بِأُرْدِيَةِ الْحُلُمِ
وَأُكْسِيَةِ الْوَحْمِ . وَانْظُرْ إِلَى تَصَوُّرِهِ لِلْأَهْرَامِ ، وَأَنَّ الْأَرْضَ لَا تَسْتَطِيعُ أَنْ تَمْتَدَّ
يَدُهَا إِلَيْهَا بِيْلٍ وَلَا مَا يَشْبَهُ الْبِيْلَ ، فَضَلَا عَنْ أَنْ تَحْمُوَهَا أَوْ تَزِيلَهَا :

الْأَرْضُ أَصْبَحَتْ حِيلَةً فِي نَزْعِهَا مِنْ حِيلَةِ الْمَصْلُوبِ فِي الْمِشْمَارِ
فَهِيَ قَائِمَةٌ عَلَيْهَا ، بَلْ إِنَّ الْأَرْضَ ذَلِيلَةٌ عِنْدَهَا خَاشِعَةُ الْطَرَفِ ، فَهِيَ
مَنْكَسَةٌ نَكْسَةً الْمَصْلُوبِ فِي الْمِشْمَارِ . أَلَيْسَ ذَلِكَ خَيَالًا بَدِيعًا ؟ ، وَتَكَثَّرَ بَدَائِعُ
هَذَا الْخَيَالِ عِنْدَ شَوْقِي مِنْ مِثْلِ قَوْلِهِ فِي الْأَهْرَامِ أَيْضًا وَمَا حَوْلَهَا مِنْ رِمَالٍ :

كأنها ورمالا حولها التطمئت سفينة غرقت إلا أساطينا

فلم يبق من سفينة القراعنة وتاريخ مصر القديم وأجسادها الماضية إلا هذه السوارى التى ثبتت على الزمن لا تريم . ولشوقى فى فرعونياته كثير من هذه الرؤى الحائلة ، كقوله على لسان توت عنخ آمون وقد بُعث من قبره ، فشاهد إنجلترا تحتل داره وترقد فى حماه ، وأحفاده لاهون ، يضربون على الجازبند خلف قبره ، وكأنهم لا يعون :

فقال والحسرة ما أشدها ليت جدار القبر ما تدهدها^(١)

وليت عيني لم تفارق رقدتها قم نبني يا بنتؤور مادها

مصر فتانى لم توقر جدّها دقت وراء مضجعى جاز بندها^(٢)

وهذا وهم بديع ، فيه تلخيص لتاريخ مصر الحديث ، وفيه سخرية عميقة بأبنائها ، فهذا جدم متلم لموقفهم وحاضرهم ، وهو يشكوهم لشاعره بتؤور ، وحمل بتؤور شكواهم إلى شوقى فوعاها وأداها فى هذا الحلم الصارخ . وهذان الركنان من الخيال والموسيقى الواضحان فى صناعة شوقى كان يستندهما ركن ثالث هو ركن العاطفة ، وإن لم يكن له وضوحهما ولا قوتها ، لسبب بسيط ، وهو أن شوقى يكاد ينكر نفسه فى شعره ، فهو ليس من الشعراء الذاتيين الذين تقرأ عندهم حدة العواطف . ولعل هذا ما جعل العقاد يقول : « فى شوقى ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تبين لحة من الملامح ولا قسمة من القسمة التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس . وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله ، فنه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة ، وليس فيه إلا لفظ ملفق وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة . ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ، ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه ،

(٢) جاز بندها : موسيقاها .

(١) تدهده : تقوض .

لأنه أشبه شيء بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس ، وليس فيها وجه إنسان . ومن هذه الصنعة كانت صنعة شوقي في جميع شعره ، فلو قرأته كله وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنساناً اسمه شوقي يخالف الأناشيء الآخرين من أبناء طبقة وجيله لأعياك العثور عليه ، ولكنك قد تجد هناك خلقاً تسميهم ما شئت من الأسماء ، وشوقي اسم واحد من سائر هذه الأسماء . وليس هذا بشعر النفس الممتازة ولا بشعر النفس الخاصة ، إن أردنا أن نُصَيِّقَ معنى الامتياز ، وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذي هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة ، وإنما ذاك ضرب من المصنوعات غلا أو رخصس على هذا التسويم^(١) .

وعباس العقاد محق^٢ حين يزعم أن شوقي لا تتضح شخصيته في شعره ، ولكن الحق بجانبه حين يضع هذه المقدمة لينتهي منها إلى أن شعره ليس شعر النفس الممتازة ولا شعر النفس الخاصة ، وهو لذلك ليس رسالة حياة ولا نموذجاً من نماذج الطبيعة ، يريد أن يجرده بذلك من حاسة الشعر .

وقد قلنا في غير هذا الموضع إن شوقي ليس من الشعراء الذاتيةين الأتانيين، وإنما هو شاعر غيبي^٣ ، ولست أدري لماذا تحجج^٤ على شوقي ، ولا نجعل له هذا الاتجاه في شعره مذهباً اتخذ في فنه ؟ إنما حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد عملنا أن لا ننصفه ، حقاً لو أنه ادعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارضه وأن نأخذ على يده ، ولكنه لم يتقدم بهذه الدعوى ، بل لم يفكر فيها ، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقائقه ، ولم يكن يحلم بنفسه ، ولا اتجه إلى وصف ما يجري في سراديبها المظلمة ، لأنه رأى أن لا يكون شاعراً نفسانياً ، ولا شاعر شخصية بالمعنى الذي يريده عباس العقاد ، وإن من الظلم للشاعر أن نقيسه بمقياس لم يفكر فيه ، وأن نسأله عن قصائمه وملاحمه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يكن بشيء من ذلك .

ليكن شوق شاعراً غيرياً أو شاعراً غير ذاتي ولا شخصي ، فإن ذلك لا يخرج من عوالم الشعر الحاملة ، وأيضاً فإنه لا يخرج شعره من عوالم النفوس الممتازة أو الخاصة ، ولا يجرده من رسالة له في الحياة . ولقد اندفع في غيرته تلك يؤمن بمثالية خلقية عني بالدعوة لها في شعره ، كما آمن بضرب من النقد الاجتماعي أذاعه في قصائده ، ومن الظلم له أن نحرمه من رسالة له في الحياة فكر فيها أو عاش خلالها .

إنما هي نزعة فيه ، وعلى أساسها ينقسم الشعراء إلى غيريين وأنانيين ، وليس من حقنا أن نرفع أحد القسمين فوق الآخر من حيث الفن والشعر الخالص . وقد يؤثر بعض الناس الشاعر الذاتي أو الأناني ، وقد يؤثر آخرون الشاعر الغيري ، لأنه لا يخوض بهم في متاهات نفسية ، ولا يشرف بهم على الفورات المستورة في أعماقه ، وقد تكون فورات حسنة ولذة خالصة أو لذة مكشوفة . وليس الشعر عند شوقي إثارة للشعور ولا تعبيراً فورياً فحسب ، بل هو قبل كل شيء تعبير اجتماعي . وأكبر الظن أن ذلك ما جعله يدم قصائده بمثل في الأخلاق والاجتماع أو قل يصعد ، وكان بارعاً في وضع هذه العمد ، فالقصيدة تقسم أقساماً وكل قسم تستلذه ضروب من الحكم والنقد الاجتماعي .

على كل حال نحن نعرف بأن شوقي لم يُعَمَّن في شعره بتصوير نفسه ، وليس معنى ذلك أن شعره خال من الأحاسيس والعواطف الذاتية ، وإنما معناه أنها لا تتقدم فيه ، أما بعد ذلك ففي شعره العاطفة ، وكيف يمسك بقلمه ويخط بيتاً من شعره إن لم يكن متأثراً بعاطفة خاصة ؟ وهل نستطيع أن نقرأ شعراً لشاعر دون أن يكون مصوباً من عاطفته كما ينصب الماعن تبجح رقرق ؟ إن شعره يتحول إلى ما يشبه السرد ، ويصبح شيئاً جافاً خالياً من كل وميض وبريق للفن كأنه الصحراء الهامدة .

ومهما قلنا أو قال غيرنا إن شوقي شاعر غيري فليس معنى ذلك أننا نجرده من عواطفه أو من شخصيته ، وإلا كنا كن يجرّدون الموسيقيين من

عواطفهم وشخصياتهم في أثناء تأليفهم لقطيعهم الموسيقية ، ما داموا لا يشعرون بهذه العواطف والشخصيات مباشرة .

وإن كل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد هو أن عواطف شوقي العامة تغلب عواطفه الخاصة ، ومع ذلك فلا تزال نطعم على جوانب من هذه العواطف الخاصة عنده ، على نحو ما نرى في شعره الذي يصور فيه مشاعره نحو أسرته وأبنائه وأحفاده فله فيهم أشعار ومقطوعات خفيفة طريفة وخاصة مقطوعته في (أمينة) وقد بلغت حولا :

أَمِينَتِي فِي عَامِهَا الْأَوَّلِ مِثْلُ الْمَلِكِ
كَمْ خَفَى الْقَلْبُ لَهَا عِنْدَ الْبُكَاءِ وَالضَّحِكِ
وَكَمْ رَعَتْهَا الْعَيْنُ فِي الْأَسْكَوِينِ وَالتَّحَرُّكِ
فَإِنْ مَشَتْ فَخَاطَرِي يَسْبِقُهَا كَالْمَسْكِينِ
أَلْحَظْهَا كَتَبْتُهَا مِنْ بَصَرِي فِي شَرِكِي

وله مراث مختلفة في أمه وجدته ، وفي أبيه ، وكلها تنظر حزناً وأسى ولطفة ولوعة كقوليه في أبيه المتوفى سنة ١٨٩٥ وقد هدته الذكرى :

مَا أَبِي إِلَّا أَخٌ فَارْقَنُهُ وَهُوَ الصَّدَقُ وَوَدَّ النَّاسَ مَبِينُ
طَلَلْنَا قَعْنَا إِلَى مَائِدَةٍ كَانَتْ الْكِسْرَةُ فِيهَا كَمَرَتَيْنِ
وَشَرِينَا مِنْ إِنَاءٍ وَاحِدٍ وَغُسْلُنَا بَعْدَ ذَا فِيهِ الْبَلَدَيْنِ
وَعَمَشِينَا يَدِي فِي يَدِهِ مِنْ رَأَانَا قَالَ عَنَا أَخَوَيْنِ

والشاعر الذي ينبض قلبه بمثل هذه المعاني والخواطر لا يمكن أن يقال عنه إن عواطفه جامدة ، بل هي عواطف سائلة وهي عواطف رقيقة رقة شديدة .

والحقيقة أن شوقي يمثل الشخص المترف الذي أُتُرف حسه وشعوره إلى أقصى حد ، ولعله لذلك لم يستطع الهوى بالتعبير عن عواطف صارخة أو منحرفة في نفسه . وقد كانت له دعايات ونواذير مع الدكتور محبوب ثابت نراه فيها يتحدث عن سيارته أو عن لحيته ، وكان يرسلها طويلة دون إصلاح أو تشذيب ، فكان ذلك يُضْحِك إخوانه ويضحك شوقي ، فبداعبه المداعبة الخفيفة .

ومهما يكن فنحن لا نستطيع أن ننكر أن إحساس شوقي بنفسه غير تام في شعره ، لأنه من الشعراء الغيريين ، وهو من هذه الناحية كان مُعَدًّا ليضيق لا في الشعر الغنائي ، وإنما في الشعر القصصي ، ولعله من أجل ذلك يرتفع إلى القمة حين يترك المدائح والمراثي والشعر الغنائي الخالص إلى التاريخ ، حينئذ ينفس الأفق أمامه ، إذ يجد مادة خصبة لشعره وغيرته .

فشوقي إنما تلائم الموضوعات الخارجية التي لا ينسج فيها نفسه وإنما ينسج غيره ، فهو لم يعيش لنفسه ، وإنما عاش لغيره ، وكان من آثار ذلك براعته في تحويل التاريخ وتاريخ بلده بالذات إلى شعر رائع . ومن قبله نظم الشعراء في التاريخ ، نظم ابن المعتز أرجوزة في أحداث عصر المعتضد بالله الخليفة العباسي ، كما نظم نشوان بن سعيد الحميري « قصيدته الحميرية في ملوك اليمن » ونظم أبو طالب الأندلسي في قصص الأنبياء ودول الإسلام ، وأيضاً نظم لسان الدين بن الخطيب تاريخ الممالك الإسلامية في أرجوزته « رقم الحلال في تنظيم الدول » ونظم غيرهم . ولكنك تقرؤهم جميعاً فتحس أنك تقرأ شعراً تعليمياً أو شعراً علمية لا روح فيه ولا حياة ولا محاولة لفهم التاريخ وتعليل الحوادث ، وإنما هو سرد ورواية حوادث متسلسلة ، وكأننا نقرأ أثباتاً للتاريخ مرقومة .

وربما كان الشيء الوحيد عند شوقي الذي لم يُحَلِّقْ فيه هو ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » وكأنما بناه بنائية هذه الأراجيز التاريخية السابقة ، ولكن اترك هذا الديوان إلى شعره في تاريخ مصر تَرّ التاريخ يتحول إلى شعر

وفن . وقصيدته « كبار الحوادث في وادي النيل » هي آية شعره الأولى المترلة ،
فقد صور فيها عصر بناء الأهرام وخطفتهم تصويراً مبدعاً ، إذ تحدث حديث
المؤرخ الذى يفعل مع التاريخ ، وقد ذهب بصرخ :

وَبَيْنَا فَلَمْ نُحَلِّ لَبَانٍ وَعَلَوْنَا فَلَمْ يَجْزُنَا عِلَامٌ
وَمَلَكْنَا فَلَمَّا لَكُونُ عَيْدٌ وَالْبَرَايَا بِأَسْرِهِمْ أَسْرَاءُ

وتعرض لما أذاعه مؤرخو اليونان عن استبداد القراعنة بشعبهم في بناء الأهرام ،
ودحض حججهم ونقض أدلتهم متحمساً ، ثم خطا نحو عصر الرعاة المظلم ،
فتأسف وتحسر قائلاً :

لَبِثْتُ مِصْرَ فِي الظَّلَامِ إِلَى أَنْ قِيلَ مَاتَ الصَّبَاحُ وَالْأَصْوَاءُ
لَمْ يَكُنْ ذَاكَ مِنْ عَمَى ، كُلُّ عَيْنٍ حَجَبَ اللَّيْلِ ضَوْءَهَا عِمَاءُ

ولم تلبث أضواء الفجر أن انتشرت ، فظهر رمسيس ، ثم دخلت مصر في
الظلام ثانية لعهد القرس وقيميز ، واستقلها الإسكندر واختطت الإسكندرية ،
وكانت دولة البطالسة ثم احتلال الرومان . وكل ذلك يحسمه شوق وكأنه
مثال ، فالتاريخ يعاد خلقه ، يعيد خيال موسيقار مبدع وهو لا ينسى دخول
موسى وعيسى مصر ولا دخول الإسلام ، فيقف وقفة طويلة عند الأديان ،
وينطلق في مصر الإسلامية ، فيختار أروع عصورها ، وهو عصر الأيوبيين
وصلاح الدين ، ويعرض لعصر العثمانيين وحلة نابليون ، ويقول :

عَلِمْتُ كُلَّ دَوْلَةٍ قَدْ تَوَلَّتْ أَنْنَا سُمُّهَا وَأَنَا الْوَبَاءُ

ويتحدث عن الأسرة العلوية وعن سعيد وموافته على مشروع ديلبس
في حفر قناة السويس ليصل البحرين الأحمر والأبيض ، ويقول :-

جَمَعَ الزَّاحِرِينَ كَرَّهَا غَلَكَ نَا وَلَا كَانَ ذَلِكَ الْإِثْقَاءُ
أَحْمَرُ عِنْدَ أَبِيضٍ - لِلْبَرَايَا حِصَّةُ الْقُطْرِ مِنْهُمَا سَوَاءُ

وهذه الملحمة التي كتبها شوقي والتي تعد أم ديوانه لتُعلَى اسمه في سماء مصر الحديثة . ولم يقتصر شوقي على هذه اليتيمة النادرة ، فقد كتب قصيدة في « النيل » طبّقت شهرتها الخافقين ، وتغنّيا في عصرنا الحاضر أم كلثوم فيشلو بها الشيوخ والأطفال في مصر ، وهو يستلها على هذا النمط الرفيع :

من أيّ عهدٍ في القرى تندفقُ وبأيّ كفٍّ في المدائن تُفلقُ
ومن السماء نزلت أم فُجرت من عليّا الجنان جدولا تترققُ

ويزواج مزوجة رائعة بين مكونات فنه من موسيقى وخيال وعاطفة وطنية ، ويتغنى غناؤه الفخم الذي يشبه أروع الشبه « سيمفونيات » بيتهوفن ، فالقصيدة سيمفونية كبيرة ، يعزف فيها تاريخ الفراعين وما شادوا من أهرام ، أصلها ثابت في الأرض ، وفرعها سامت في السماء . ويشلو بمواكب نصرهم ، وكيف كانت تأتي جيوشهم بملوك الأرض مقرّنين مصفّدين . ويتحدث حديثاً معجبا عن عروس النيل وعبادة آيس وحجّ المصريين القدماء إلى آلهتهم وقبورهم ، وحضارتهم الباذخة ، ولا ينسى تابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ورميم وعيسى ونزول الإسلام في الوادي ، فكل ذلك يرسمه في لوحته الكبيرة ، حتى يعطي النيل شخصيته المعنوية بجانب شخصيته الحسية .

ولا زيب في أن هذه القصيدة أم ديوانه الثانية ، وإلى أقرؤها الآن فأشعر أن من واجب كل مصري أن يكتبها ويعلقها في غرفة استقباله وفي ذاكرته وفاء لهذا الشاعر ، وكأني به نزار ، كزمار داود ، أرسلته ربّة الشعر ليجسم للمصريين تاريخهم ، بل ليحفره ويصوغه تماثيل . وقرأ قصائده في « توت عنخ آمون » وفرعونياته جيما ، فستجده يسوقك إلى ما يشبه المعبد فإذا بك تسبح بتاريخ مصر وما لها من آثار وأبجاء كبار . وليست قصيدة أبي الهول إلا تعريفة يبنى أن يضمها كل مصري إلى محله ، وهو يستعرض فيها مواكب التاريخ التي مرت تحت عيني أبي الهول من فرعون في عزّه وحليل الأثر ، إلى قمعيز في خيله ، وسنابكها ترى بالشرر ، حتى الإسكندر في الشباب النضر ،

إلى قيصر وهو يسوق الناس سوق الحُمر . ويقف عند الدين القديم ، دين
إيزيس وآيس ، والدين السماوى : دين موسى وعيسى ومحمد ، ويتحدث
عن نهضة مصر واقتداء الفروع بالأصول فى السير ، ويقول إن تبشير الانبعاث
أقبلت وأقبل معها الصبح المستظر، ويتمثل صدر أبى الهول ينششقُ عن فنى
وفتاة ينشدان نشيد نهضتنا الحديثة .

وأكبر الظن أننا عرفنا الآن صوت شوق وصناعته ، وهى ليست صناعة عادية ،
بل هى صناعة ملء السمع والبصر ، يندمج فيها البناء الضخم بالخيال الخالق
والموسيقى الحلوة بالعاطفة العامة ، إما عاطفة الوطن أو العاطفة الإنسانية الكبيرة .
ومن أجل ذلك كان يُحسبُ لافى تاريخ قومه فحسب ، بل فى تاريخ غيرهم
أيضاً كقصيدته : « رومة » و « على قبر نابليون » .

وشوقى فى هذه الصناعة كلها يتنازل راضياً مختاراً عن شخصيته وفرديته ،
وقد بدأ ذلك منذ حداثة شبابه ، فعلى نفسه بالقصر وعاشى لصاحبه ،
ولم يعيش لنفسه ، وتحول فى أثناء ذلك يعيش لمجتمعه ، وكأنه يفرُّ أو يتخلص
من شخصيته . وللشاعر الحقُّ فى هذا التخلص مادام هو الذى يسعى إليه ،
ولن يضيره ذلك ، فنحن الذين نقرأ الشعر ونجد فيه متعتنا لا يهمنا أن يعيش
الشاعر لأحاسيسه الفردية ، بل قد تكون معيشته لحياة الجماعة وتاريخها ومسراتها
وهومها وآمالها وأحلامها أروع وأبقى أثراً فى نفوسنا على نحو ما نلاحظ الآن
فى تاريخيات شوق وملاحمه الفرعونية . وقد شارك مصر وشارك العالم العربى
فى عواطفهما وأحاسيسهما الوطنية المعاصرة ، وعبرَ عن ذلك تعبيراً حياً ، وكأنه
ينفخ فى بوق كبير ، يُفزعُ صوته القلوب والأفئدة . ولو لم يكن متحرراً
من ذاته وفرديته أو قل من شخصيته لسقط دون هذه القيم الوطنية والتاريخية
التي خلق فيها خياله ، وصلحت أنغامه ، وكأنها تنزل علينا وعلى العالم العربى
من أركان السماء .

بين البديهة والتفكير

يُجْمَعُ كل من عرفوا شوقي على أنه كان صاحب بديهة خارقة في حمل الشعر وصناعته ، فهو لا يصرف وهمه إلى نظمه ، حتى تأتيه المعاني سيولا ، وتتال عليه الألفاظ انبثالا ، إذ كان دائماً حاضراً الذهن يقظ الروح والقلب لإبداع فنه وتخلقه ، ويوضح ذلك داود بركات رئيس تحرير صحيفة الأهرام في عصره ، فيقول : « كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحاً ، فلا يحل المساء حتى تُدْأَع بين الجمهور بقصيدة شوقي ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يهز أعصابه ، ويستثير نفسه ، ويحفز خياله . وكان أكثر ما ينظم الشعر وهو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه ، يغيب عنهم بذهنه وفكره ، فقلما يجلس إلى مكتبه للتفكير وعصر الذهن ، فإذا جلس إلى المكتب فلتلوين ما يكون قد نظمه واستوعبه في ذاكرته ، فينب سيكارة وأخرى يجد فكرته ، وبين كلمة وأخرى يجد الظرف الموافق ليكمل الفكرة » (١).

و عاب عليه النقاد هذا الشعر الذي كان يذيعه سريعاً في المناسبات ، وقالوا إنه دليل على أنه لا يعبر في شعره عن عقيدة أو مذهب خاص ، وشوقي إنما كان يريد أن يكتفى بهذا الشعر الجمهور ، وأن ينال رضاه واستحسانه ، وستحدث عن ذلك في موضع آخر ، إنما الذي يهتما الآن أن نستمع إلى أقوال معاصريه في صناعته وإلى أي حد كانت تقوم على البديهة والارتجال . ويبدو من كلام داود بركات أنه كان سريع القَيْض ، فالخواطر ، بمجرد أن يُعَسَى بِحادِث أو موضوع ، تتزاحم على عقله كأنها البرق الخاطف . . ويؤكد هذه البديهة الثرة قول صديقه خليل مطران :

« إنه ينظم بين أصحابه ، فيكون معهم وليس معهم ، وينظم في المركبة

وفي السكة الحديدية وفي المجتمع الرسمي ، وحين يشاء وحيث يشاء . ولا يعرف جلسيه أنه ينظم إلا إذا سمع منه بادئ بدء غمغمة تشبه النغم الصادر من غُور بعيد ، ثم رأى ناظريه وقد برقاً ، وتواترت فيهما حركة المحجرين ، ثم بصُر به وقد رفع يده إلى جبينه ، وأمرها عليه إمراراً خفيفاً هنية بعد هنية ، فإذا قوطع في خلال النظم انتقل إلى أى حديث يباحث فيه ، حاضراً الذهن صافيه ، جميل البادرة ، كمادته في الحديث. ثم إذا استأنف ذلك المنظوم ، ولو بعد أيام طوال عاد إليه ، كأنه لم ينقطع عنه ، مستظهِراً ما تم منه ، حافظاً لبقية المعنى الذى يفسره ، ويكتب القصيدة بعد تمامها ، وربما نسبها شهراً ، ثم ذكرها ، فكتبها في جلسة واحدة .^(١) ومن الأدلة على سرعة بديته وأنه لم يكن يعاني كثيراً في شعره ما ذكره «محمد كرد علي» من أنه صنع قصيدة يلقبها ليلة تكريمه في المجمع العلمي العربي بدمشق ، ولم تعجبه ، فعمد إلى نظم أخرى أتى فيها بالمعجب المحير ، ولم تكن هذه الأخرى إلا نونيته :

قُمْ نَاجِ جِلْقٍ^(٢) وَأَنْشُدْ رَسَمَ مَنْ بَانُوا مَشَتْ عَلَى الرَّسَمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ
وهي إحدى تحفه النادرة .

وبين مما سبق أنه لم يكن يختار وقتاً معلوماً لنظم شعره ، إذ لم يكن يتأبى عليه ، ولم يكن يحتاج فيه إلى إجابة فكره ، فهو مُعَدٌّ دائماً لتهيئ عليه ربةُ الشعر بوحيا وإلهامها . ويشير كاتبه إلى أنه كان يختار المزيج الثاني من الليل بعد قضاء سهراته في المطاعم والنوادي ، وقد يظل ينظم حتى منتصف الساعة الرابعة من الصباح^(٣) ، وكأنه يسوَّى ليلاً ما صادته شباك ذاكرته نهراً ، فيستوى العمل الرفيع ، وكثيراً ما استوى في رائعة النهار ، يقول كاتبه :

« مرة منذ عشرة أعوام (سنة ١٩٢٢) جاء من منزله في المطرية ، فوجدني بالمكتب في الساعة الحادية عشرة ونصف ، فأملئ على ثمانية وعشرين

(١) مختارات المنظومى ص ٦٨ . (٢) جلق: دمشق . (٣) اثني عشر عاماً ص ٩٣ .

بيتاً من قصيدته التي مطلعها (ففى يا أخت يوشع خبرينا) ثم قال لى : لا تبعذ
عنى ، حتى إذا جاعنى شيء أملتته عليك ، وخرج يمشى حول العمارة ، فكان
كل بضع دقائق يعود فيبلى على خمسة أو ستة أو سبعة أبيات ، وأخيراً دخل
المكتب ، وجلس على مقعد ، وأخذ يمرُّ براحة اليسرى على رأسه ، ففهمت
أنه ينظم فى سره ، لأنه كثيراً ما كان يفعل ذلك فى أثناء النظم ، ثم قال : اكتب ،
فكيت ، وكتبت ، ونظرنا الساعة ، فإذا هى الواحدة بعد الظهر ، فقال :
كفى ، اعطنى ما كتبت لآنى على موعد فى هذه الساعة مع (داود بركات)
فقلمتها له ، بعد أن عدت أبياتها ، ووجدتها أربعة وثمانين بيتاً . . . وقال لى
صديق له : لقد لازمته فى ليلة فى مطعم « دى لابرومينات » على كوبرى
قصر النيل ، وكان ذلك قبل الحرب ، فشرع يعمل فى قصيدة النيل ،
وكان كل نصف ساعة يركب مركبة خيّل ، ويسير فى الجزيرة بضع دقائق ،
ثم يعود إلى المنضدة التى كان يجلس إليها ، فيكتب عشرة أبيات أو اثني عشر
بيتاً ، وهكذا حتى انتهت القصيدة فى ليلة إلا بيتاً استعصى عليه ، ولم يتمكن منه
إلا بعد يومين . . . وكان إذا شغلته أشياء عن قصيدة طُلب إليه عملها ولم
يتذكرها إلا قبل ميعادها بساعات أو عند طلبها ابتسم ، وطلب أن يتناول
ثلاث بيضات ، يشربها نيتة ، ثم يبدأ فى النظم ، فلا تمضى ساعة ، حتى
تكون القصيدة فى يد طالبا ^(١) .

وهذه كلها أخبار وزوايات تدل دلالة واضحة على أن الشعر لم يكن
يستعصى على شوق ، وأنه كان يسرع فى عمل القصيدة وإنجازها ، فالتجارة
موجودة ، وهى معدة لكى يوقّع عليها ما يريد من ألحان وأنغام . والإنسان لا يقرأ
أنه صنع قصيدة (ففى يا أخت يوشع خبرينا) فى جزء من النهار وقصيدة النيل
فى قطعة من الليل ، حتى تتولاه الدهشة ، وحتى يؤمن بأن شوق ولّد للشعر
وعاش له ، فهو حالم دائماً ، والنتيج متضجر دائماً ، تتطير منه أبيات الشعر ،
بل تقام حوله قصائده الباذخة .

وكان يحفظ بما تلهمه به رُبَّةُ شعره احتفاظاً يؤكد قوة ذاكرته إلى أبعد حدٍّ، إذ كان يستطيع أن يجمع فيها عشرات الأبيات ، بل قد يجمع فيها قصيدة برمتها ، وكأنتها خزانة جوهري يضع فيها الأحجار الكريمة ، ويطلقها بمفتاحه ، ليعود ، فيجدها كما هي سليمة لم تمسها يد . ويحلبنا «حسين شوق» أنه كان كثيراً ما يعمد إلى أى ورقة بيضاء تصادفه حتى لو كانت غلاف كتاب ، فيسجل فيها بعض ما يفد عليه من شعره . وأذكر أنى قرأت لمغنية محمد عبد الوهاب في إحدى الصحف السيارة أنه كان حين يعترم تأليف أغنية له يقوم فيمشي ذهاباً ورجية ، ويتحرك بسرعة ، ثم يطلب بيضاً نيئاً ويشربه ، ثم يهدأ قليلاً ، ويتناول القلم ، ويبحث عن ورقة ، وقد لا يجد ورقة ، فيخرج صندوق التبغ من جيبه ، ويكتب على غطاءه بيتاً أو بيتين ، ثم يجلس هادئاً ويسبح في ملكوت شعره ، فلا يحس بوجود أحد ، وقد يمضي في ذلك ساعات ، وقد يروح في إغفاءة قصيرة ، ثم يتحرك باحثاً عن ورقة أو عن غطاء لصندوق تبغ آخر ، ويكتب بيتاً أو بيتين ، وهكذا لا يزال يسجل الأبيات . وأخيراً يخرج ما جمعه من أغنية صناديق التبغ ومن الأوراق الصغيرة ويجمع ذلك ، وقرؤه ، فتكون الأغنية الجديدة .

وطبيعى أن من له هذه المهبة لا يكدُّ نفسه ولا يجهدها في صناعة الشعر ، فالشعر يجري على لسانه تاماً كاملاً وقلما احتاج إلى إصلاحه وتنقيحه ، ويرى القارئ المسودة (رقم ١) لإحدى قصائده الطويلة، وهي تضم ثمانية عشر بيتاً من قصيدته في انتصارات مصطفى كمال (الله أكبر كم في الفتح من عجب) وكل الأبيات التي رجع يصلح فيها أربعة . وواضح أنه في البيت الأول منها ، وهو :

وَزَيَّنَتْ أَهْمَاتُ الشَّرْقِ رَافِلَهُ مَشَى الْمَرَاتِسُ فِي الْمَوْشِيَةِ الْقُشْبِ

قد غيرَ كلمة «مواكب الفتح» بكلمة «مشى المراتس» ولا ريب في أن هذا التغيير يدل على رغبته في استكمال الصورة التي يأتي بها ، وخاصة ما قد يضاف إليها مما يزينها ، وهو في ذلك يجري مع الذوق العربى الذى يميل

أمر أكبر في تلح من جب يا حاد الفؤاد جد خالد العرب
لا تبتدع به من ملاحق تخفت أبيت في أوتار والحب
دنت أذناك ليل ولدت

و نرتب أولوت أشرق وبتدت راحة
منى لعلك حبيبك تلح في الحوية القتب
أن الفراق بشير أهدت وأصلقت

تجانب البرق من بعد إلى معب

من كل حكم تليح ترمي بكوكب إلى ماله أو ترمي بنفسه
تتود لروني الدنيا على بنا كالحدود يوم حزن كان من كتب
فول لمن دلم الفهم ينضم أن القناب قبل العصف والكتب
ما كان في قدم أو نبر علف من حمة أشرق أو من حمة القتب
لم يمتن الملك مثل اليد واجبة ولم يشبه مثل الجملع العلب
والمن في أجم الفرو زنتنا أمر ليت عرين فم في القتب

ما ذا أقره وما عدى لروية معبر لما أن أربابهم رقت

جياك صفة الكبرى وما ضلقت قضا فرت من الحوول والحب

من فلي يمشي ومن أفاض ملكه ومن بين كمال جئت يا هجب

أفريت من حوول الحوول
فدنا من حوول الحوول
فدنا من حوول الحوول

هذه الخاقب ابتاد من تفرلا

وذا قتال الحوول من في الزين والقادسية دامت الله سن والحمد

في القناب يلو شمع ولو أدب

ان أشتاع طعيمان الرباك فند
أشتاع في طيبة القاتع يا فلقب

إلى مراعاة النظر والشبيه، حتى تتم الصورة، ومن أجل ذلك غير أيضاً كلمة «وابتدرت» وجعلها «رافلة». فوضحت الصورة. على أنه ما زال يفكر في البيت حتى انتهى به في نسخة الديوان المنشور على هذا النحو:

وازينت أمهاتُ الشرق واستبقتُ مهارجُ الفتح في المؤشَّة القُشْبِ^(١)

ونراه في البيت الثاني :

من كل مفتونة ترى بمُكْتَحِلٍ إلى مكانك أو توى بمُخْتَفِيبٍ
قد انتهى أخيراً إلى كلمة مفتونة، وكانت أولاً « نائية » ثم جعلها « قاصية » ولم يَرْضَها فجعلها « مجلوة » ثم جعلها « مفتونة ». وكل ذلك دليل من جهة على دقة ذوقه فهناك ثلاث خطوات تمت قبل أن يصل إلى الخطوة الأخيرة ، وهي تتعاقب على سُلَّم البلاغة العربية وقيمه بنفس التحول الذي تحوله شوقي ، فرباعتها أجودها وتليها ثالثها ، ثم ثانيها ، ترتيباً نازلاً . ومن جهة ثانية تكل هذه التغييرات المتلاحقة أن شوقي كان يسرع في كتابة ما يفد على خاطره ، وبذلك تقدمت الشهادات التي أثبتناها . على أنه عاد في نسخة الديوان المنشور فجعل الشطر هكذا « من كل ضاحية ترى بمكحل » . ونرى في البيت الثالث :

حيالٌ هَمَّتْكَ الكبرى وما فعلت تصاغرت همم الأشعار والخطب
كلمة الأشعار مبدلة من كلمة « الأقوال » وبدون شك أصاب شوقي المفصل في هذا التغيير ، لأن الذي يقابل الخطب الأشعار لا الأقوال . وقد حذف هذا البيت من القصيدة المنشورة كما حذف أبياتاً أخرى ، وقدم وأخر في الأبيات التي أثبتنا في هذه المسودة . أما البيت الرابع الذي أصلحه فيها وهو :

أخرجت للناس من فوضى ومن عَدَمٍ شعباً وراء العوالى غير مُنْشَعِبِ
فقد كان الشطر الأول فيه (أخرجت من رمق الإسلام . . .) ثم جعله (أخرجت للناس من عزُل مفرقة) ثم حوَّله إلى (أخرجت للناس من فوضى)

(١) مهارج : جمع مهرجان. المؤشَّة : الحلال المزدانة. القُشْب : الجديدة.

ومن عدم) . ثم انتهى به في الديوان المنشور إلى « أخرجت الناس من ذل ومن فشل » . ولعل في ذلك جميعه ما يدل على أنه كان يعرف أسرار مهنته معرفة دقيقة ، وخاصة في بناء الألفاظ وصياغاتها .

ويرى القارئُ المسودتين (رقم ٢ ، ٣) وهما من الفصل الثالث من مسرحية مجنون ليلي ، وأول ما يلاحظ فيهما أن الشعر لا يأخذ شكل الحوار المعروف في الفصل ، بل يتكون من قطع . وكأن شوقي يفكر في شعره المسرحي وينظمه بنفس الصورة المعروفة في الشعر الغنائي ، فهو يتألف في شكل قطع لا في شكل حوار ، ثم توزع القطع بين المتحاورين ، ويُرَاد عليها ويضاف من حين إلى حين .

وليس هذا فحسب ، فنحن لنفهم صلة هاتين المسودتين بالفصل لا بد أن نعرف أن الفصل يتكون من ثلاثة مناظر ، منظر قيس وقد أقبل على القبيلة مع الأمير ابن عوف خاطباً لليلي من أبيها . ثم منظر القبيلة ورجالها وعلى رأسهم أبو ليلي (المهدى) ومنازل : عاشق آخر من القبيلة يثنى لو تزوجها . ويلتقي بهم أوفد عليهم قيس وصاحبه . ويقوم منازل خطيباً ، يتحدث أولاً عن فضائل قيس ، ثم يستطرد إلى غزله ليلي ، وكيف فضح القبيلة وهتك حرمتها ، يريد بذلك أن يثير الحى على قيس ، حتى يخيب رجاؤه ، وتخلص له ليلي . ويردُّ بشر تابع قيس وراويته على منازل . ويكون صدام بين الآراء في قيس ، فهناك من يعطفون عليه ، ومن يقفون مع منازل ضده . ثم منظر ثالث يخلص فيه ابن عوف بالمهدى وليلى ليرى رأياها ، وهل تقبل قيساً زوجاً لها أو ترفضه متبعة لسنن العرب في حرمان من يشبَّب بفتاة منهم من زواجها والاقتران بها .

وكل من يرجع إلى الفصل ، ثم ينظر في هاتين المسودتين ، يفاجأ بأن القطعتين المكتوبتين بالسودة (رقم ٢) في أعلى الصفحة من المنظر الثالث في الفصل ، بينما يليهما قطعة من المنظر الثاني حين كان منازل يخاطب في القبيلة ضد غريمه . وفي الهوامش على اليمين شعر يتبع القطعتين الأوليين ، وعلى اليسار شعر آخر يتبع الخطبة ، ولا يهمن الشعر الثاني وإنما يهمن الشعر الأول ، فلو أن شوقي

كتبه مباشرة بعد القطعتين الأوليين لما وضعه في الهامش . ومعنى ذلك أنه كان يزيد ويضيف في القطع ، وهو فيها لا يتبع ترتيباً معيناً من حيث الحوار في الفصل ، وكأنه يؤلف القطع أولاً ثم يدخل عليها الحوار أو قلّ يدخل عليها الفكرة المسرحية .

والمسودة الثالثة كلها تتصل بالمنظر الثاني وما جاء بعد خطبة منازل من حوار بينه وبين بشر صاحب قيس ، غير أننا تفاجأ بفقدان الأبيات الأربعة الأولى في المسودة ، فقد انصرف عنها شوقى إلى أبيات ثلاثة أخرى تبدأ بقول بشر :

قِفْ مُنَازِ اسْمَعْ ، سمعتَ الرعد من جانبي صاعقةٍ فيها المَنُونُ
أخطيبُ أنت أم خطيبٌ وإن لم تَهْنُ والخطيبُ أحياناً يهونُ
وقرأ بعد ذلك في المسودة ييتين وردا في المنظر ، وبمدهما هذا البيت :

فَعَلَوِي إِلَيَّ شَبَحَ الرَّجَا ل وما طوى صفحاتها

وكانه بيت طرأ على ذهن شوقى ، فسجله ، وإن لم يكن متصلاً بالمنظر الذى هو فيه ، ولا بالفصل كله ، وكأنه كان يحضر الأبيات قبل أن يحضر لها الحوار والموضوع . وتعب ذلك قطعة كبيرة موجودة في المنظر بكاملها . وتنتهى المسودة بقطعة من الرجز ، وهى في المنظر تأتى قبل القطعة السابقة لها ، وعلى الهامش يبتان لم يردا في المنظر .

وأظن في ذلك ما يتيح لنا عن بيئة أن نحكم على شوقى في صناعته المسرحية بأنه كان يصنعها قطعاً ، وكان طبعاً يفكر في أنها حوار ، ولكن هذا التفكير كان ثانوياً ، فهو يفكر أولاً في القطعة المنظومة ، ثم يجربها على ألسنة المتحاورين . ولا شك في أن هذا أضعف بناة المسرحى ، لأنه عنى بالشعر أكثر مما عنى بالحوار والمسرح ، فاختلف التوازن في أحوال كثيرة .

ودعاه هذا الموقف أن يكون تنقيحه في مسودات المسرحيات أكثر جدّاً من تنقيحه في مسودات القصائد ، لأن القصائد لا تحتاج أكثر من نظم الخواطر ، أما في المسرح أو في المسرحية فلا بد من ملاحظة المتحاورين

وضرورات الحوار في المنظر الخاص ، ولذلك كان يحذف قطعاً برمتها ، أو يعطى كما رأينا في المسودة الثالثة .

وليس هذا فحسب ، فقد كان يستخدم السرعة التي عرفناها له في نظم شعره الغنائي ، وكانت هذه السرعة تجور عليه ، سواء في خروجه من قطعة إلى أخرى قبل أن يستوفيا ، أو في كثرة شطبيه وتقيحاته .

ونحن نستطيع أن نلاحظ السرعة الشديدة في المسودة الثانية فهو يخرج من القطعة الأولى قبل أن يستكملها ويدخل في الثانية ويضرب منها على بيت ، ثم يضرب على بقية من آخر ، ويكتب بقلم الحبر ، ويفرغ منه فيكتب بقلم أحمر ، ويخط شطراً ناقصاً فيما كتبه بالقلم الأحمر ، إذ يكتب (ثم ظنوا كيف بي الظنون) وإنما هو (ثم ظنوا كيف شتم بي الظنون) . وفي المسودة الثالثة في أثناء القطعة الوسطى الطويلة ، وهي من وزن المتقارب ، نجده يضع في أول بيت لفظة « قد » ، وهي لا تتفق مع المتقارب إلا إن حركت . و ضرب على أول بيت وعلى آخر لم يتمه .

وكل ذلك يدل في وضوح على سرعة شوق في نظم الشعر وأن فكره كان أسرع من يده ، فبديته كانت مطوعة سيالة ، وكان خواطره أمطار تفيض من كل صوب . وإذا رجعنا إلى المسودة (رقم ٢) ورددنا النظر فيها وجدناه يصلح هذا البيت :

ومن أنا حتى أضمُّ القلوب . وأصرف شكلاً على شكله
فيجعل بدلاً من « وأصرف » كلمة « وأعطف » وبذلك يستقيم نسج البيت . وقد وضع تحت قوله على لسان ليلي :

فَصِخْتُ بِهِ فِي شِعَابِ الْحِجَازِ وَفِي حَزْنِ نَجْدٍ وَفِي سَهْلِهِ
هذا الشطر (وصيرني نجد من شُغْلِهِ) ولم يضرب على الشطر الثاني المقابل له في البيت ، بل وضعهما متجاورين ، واختار حين نشر المسرحية الصيغة الأولى . ونمضي إلى القطعة الثانية ، فنجد قد كتب هذا البيت :

هو ذا قيسٌ مع الوالى أتى يطأ الحى وأنتم تنظرون
 وكلمة «تنظرون» كتبت بالقلم الأحمر بعيدة عن كلمة «وأنتم»
 وبينهما (صا) وكأنه كان سيكتب كلمة «صابرون» ولم تعجبه ، فوقف
 قلمه ، ومضى فنظم بيتاً ثم ضرب عليه ، ونظم آخر وأصلح فيه ، ثم ثالثاً وضرب
 عليه ، ثم رابعاً ، ثم جاءه القلم الأحمر ، أو أخذ يكتب ، فرجع إلى (صا)
 فى البيت وضرب عليها وكتب «تنظرون» . ومضى يقول على لسان منازل :

إن قيساً لأخ لي ولكم وابن عم أغمنه تبهرون
 ورأى بناء الشطر الأول ضعيفاً فضرب عليه ، وجعله (إن قيساً هو الحى
 أخ) فاستقام الشطر ، واستقامت صياغة شوق القوية التى تشبه العمد والأساطين ،
 ونمضى إلى آخر القطعة فتجد هذا البيت :

إن قيساً كامل فى عقله أعلمتم أنتم فيه الجنون
 ولا يعجب شوق الشطر الثانى فيصلحه هكذا (أو أنسم على قيس الجنون)
 وبذلك اندجت صياغة الشطرين وتداخل البناء وترابصاً وتناسقاً محكماً .
 وفى الهامش كتب هذا البيت على لسان ليلى :

وليس المات سوى وصله وليس الحياة سوى هجرو
 ثم غير طرقي الشطرين بالتبادل فقل كلمة «هجرو» مكان «وصله»
 ولم يرد إلى الاختلاف الواضح فى المعنى ، وإنما هو عامل السرعة ، فالبيت من
 قطعة لامية لا رائية ، فسرعته وضع كلمة «هجرو» مكان كلمة «وصله»
 ثم أصلح خطاه . وكتب هذا الشطر (أسمع يا شيخ ما تقول) ثم ضرب عليه
 وكتب على لسان المهدي أبى ليلى :

أأظلم ليلى ؟ معاذ الحنان أنا الشيخ يحضو على طفله
 ولم يعجبه الشطر الثانى فضرب عليه وكتب مكانه (منى جار شيخ على

طفله) . وقال أيضاً مستمراً على لسان المهلى يخاطب فتاته :

للأمر يا ليل ما تحكمين تخلى في الخطاب وفي فصله

ولم يعجبه سياق الشطر الأول فأبدله (هو الحكم يا ليل ما تحكمين) . وكل هذه التصحيحات والتفتيحات تدل في وضوح على سرعة شوق في نظم شعره ، وأنه كان لا يعمل التبديل والتعديل في شطوره وأبياته ، حتى يحكم أساليبه إحكاماً دقيقاً .

وفي المسودة الثالثة نجد مجموعة أخرى من التعديلات والتفتيحات ، وهي تبدأ بأربعة أبيات ليس فيها تصحيحات ، ولكن الشاعر كما قلنا حذقها من الفصل ووضع مكانها غيرها . ونلاحظ في البيت التالى لما :

منازلٍ انخدعَ وغشَّ غيرى قد جاز إلا على كلبك

أن كلمة « وغشَّ غيرى » جاءت أعلى الشطر ، وكان شوق لم ينظمها مباشرة مع أول الشطر ، فقد استعصى عليه إكماله ، فتركه إلى الشطر الثانى ، ثم رجع إليه فوجد اليباض الذى تركه للكلمة غير كاف ، فصعد بها إلى أعلى كما يرى الناظر فى المسودة . وغشى فنجدله يكتب هذا الشطر (أراك انخدعت به يا فتى) . ثم يكتب هذا البيت على لسان زياد فى منازل بعد خطبته ضد قيس :

فلم يَنْبَغِ إلا خداعَ الجموع يشير الظنون ويُلقي الرِّيب

ويعود شوق إلى الشطر الذى كتبه وتركه ، فيضرب على كلمة « أراك » فيه ويكتب (رويدك لا تنخدع بالخطيب) ويترك بقية الشطر فى المسودة دون ضرب ، ثم يحاول أن يضع الشطر الثانى المقابل للشطر الأول فيجد مكانه قد ملئ بشطر البيت التالى فيكتبه على المامش فى اليسار ، ويبدأ بكلمة فلا ، ثم يضرب عليها ويعمله (ولا تأخذ الأمر دون السبب) . وما زال يوازن بين صيغتي الشطر الأول ، وهما : (أراك انخدعت به يا فتى) و (رويدك لا تنخدع

بالخطيب) حتى إذا نشر المسرحية انتهت صيغة البيت على هذا النحو :

رُوَيْلَكَ لَا تَنْخَدِعْ يَا فَتَى وَلَا تَأْخُذْ الْأَمْرَ دُونَ السَّبَبِ

ونظر في البيت التالي فلم تعجبه صيغة الشطر الأخير فأبدلها ، وجعلها
(وَجَلَسَ الظَّنُونُ وَخَلَقَ الرَّيْبُ) . ومضى فكتب هذا البيت على لسان صوت
يدافع عن منازل :

أليس المحامى عن سُنةٍ معظمةٍ من قديم الحقبِ

ويضع فوق كلمة « معظمة » كلمة « لآبائنا » ولا يضرب عليها ، دلالة
على أنه لم يختر إحداهما وأنه تردد أيتها يضرب عليها ، وقد غير الشطر الأول
حين نشر المسرحية ، فجعله (منازل دافع عن سُنةٍ) . وكتب هذا البيت
بعد تصحيحات مختلفة :

وَأَنْتَ كَذَلِكَ فَتَى سَادِجٍ تَرُوحُ بِهِ وَتُجِىءُ الْخُطْبِ

وفوق الشطر الثاني كلمة « تصدق » ثم يياض ثم القافية « خطب » . وكان
شوقى كان يكتب القافية أحياناً قبل أن يفكر في الشطر أو في البيت ، وقد
لاموا قديماً أباً تمام وغيره على ذلك ، ولكن على كل حال يبدو أن شوقى لم يكن
يصنع هذا كثيراً ، ونمضى فنقرأ هذا البيت :

يريد ليحظى بليلى ، نعم إِذْنٌ قَدْ تَجَنَّى إِذْنٌ قَدْ كَلَبَ

والشطر الثاني إنما جاء بعد محاولات ، فقبل انتهائه إلى صيغته كان قد كتب
في آخره « ذو أرب » وفي أوله « إِذْنٌ » ولم يستقم له الشطر ، فغيره وجعله (إِذْنٌ قَدْ
تَجَنَّى إِذْنٌ قَدْ كَلَبَ) . والشطر الأول انتهى في المسرحية حين نشرت هكذا
(إِذْنٌ كَانَ يَخْطُبُ لَيْلَى ، نعم) . ونستمر فنجد هذا البيت :

سَلُوهُ أَلَمْ يَكْ يَنْقُشِ النَّدَى وَيَطْلُبُ لَيْلَى أَشَدَّ الطَّلَبِ

وكان حاول أن يغيّر كلمة « أشد » بكلمة « أذل » ثم رجع إليها . وأخيراً نجد هذا البيت :

منازلُ قل لهمُ كم ضرعتَ لللى وكم أعرضتُ لم تُجِبْ

والشطر الأول كان في الأصل (منازل بالله قل كم ضرعت) وفكر أن يغير كلمة « كم » بكلمة « هل » . ثم انتهى إلى صيغة البيت على النحو السابق . وكل ذلك ليدعم أبنية شعره وقيمتها كالأطواد الثابتة .

وأكبر الظن أنه قد اتضح الآن إلى أى حد كان شوقي يُصلح في شعره ويُصحّ في قصائده ومقطوعاته ، حتى يحقق لنفسه ما كان يبتغيه من كمال فنى . وواضح أن التصليح والتتقيح زاد وتضخم في المسرحيات بحكم ضرورات الحوار وما يتسع له من حديث وكلام .

٣

تيلر قديم

كل من يقرأ شوقي يحس الصلة القوية بينه وبين البارودى ، ثم بينه وبين شعراء العرب ، وقد أشاد في مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته بطائفة كبيرة منهم ، مثل أبى فراس وأبى العلاء وأبى المتاهية والعباس بن الأحنف والبياه زهير ، ووقف خاشعاً أمام المتنبي وشعره . ولم يذكر أباً نواس وأبا تمام والبحرئى وابن الرومى ، وأثرهم جميعاً في شعره قوى واضح ، وقد سمى داره في المطرية بكومة ابن هانى تشبهاً بأبى نواس ، وما قصيدته (حَفَّ كَأَسَاسِهَا الْحَبَسَبُ) إلا نقشة من نقشاته فيه . وفي شوقياته قصائد مختلفة عارض بها أبا تمام . أما البحرئى فكان يعيش موسيقاه واتخذ في كثير من شعره « إبرة البوصلة » إلى توجّهه يمينا وشمالا ، وهو يضرب على قيثارته وخاصة حين يصف مواكب

الحدبوى^(١)، وحين يقف على رسوم القصور والأطلال ، وهو نفسه يعلن ذلك في مقدمته لقصيدته السينية التي وصف فيها قصر الحمراء بغرناطة ، وبكى الحضارة الأندلسية ، يقول :

« وكان البحرى، رحمه الله، رفيق في هذا الترحال ، وميمرى في الرّحال ،
والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لحال ، فإنه أبلغ من حكي الأثر ،
وحياً الحَجَر ، ونشر الخبر ، وحشر العير ، ومن قام في مآثم على الدول الكبر ،
والملك البهايل الغرر . وتكفل لكسرى بليوانه ، حتى زال عن الأرض إلى
ديوانه . وسينته المشهورة في وصفه ، ليست دونه وهو تحت كسرى في رصّه
ورصفه ، وهى تريك حُسن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تجلجد الديار في
بيوته بعد الاندثار . . . وهذه السينية هى التى يقول في مطلعها :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدْنُسُ نَفْسِي وَتَرَفَّقْتُ عَنْ نَدَى كُلِّ جَنِينٍ
وَالْتَمَسْتُ عَلَى أَنْ الْبَدِيعَ الْفَرْدَ مِنْ أَيْبَاتِهَا قَوْلُهُ :

وَالْمُنَايَا مَوَائِلُ وَأَنْوِثَرُ وَأَنْ يَزْجَى الْجِيوشُ تَحْتَ الدَّرَفْسِ^(٢)
فكنتُ كلما وقفت بحجر ، أو أطفقت بأثر ، تمتلت بأبياتها ، واسترحت
من موائل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فيما بينى وبين نفسى :

وعظ البحرى إِيوَانُ كَسْرَى وَشَفَتْنِي الْقُصُورُ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ
ثُمَّ جَعَلْتُ أَرُوضُ الْقَوْلَ عَلَى هَذَا الرُّوْى ، وَأَعَالِجُهُ عَلَى هَذَا الْوِزْنِ ، حَتَّى
نَظَّمْتُ هَذِهِ الْقَافِيَةَ الْمَهْلَةَ ، وَأَتَمَمْتُ هَذِهِ الْكَلِمَةَ الرَّيْضَةَ .

وهذه الإشارة ببلاغة البحرى ليست مجرد لعب بالألفاظ ، فالبحرى
يقع من شعر شوق لا فى هذه السينية وحدها بل فى قصائده كلها موقع
مفاتيح « البيان » من يضرب عليها ، فهو موسيقار اللغة العربية فى أزهى
عصروها أى العصر العباسى ، فليس أندلسكيت عليه موسيقارنا الجديد ،

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص ١٤٠ . (٢) يزجى : يدفع . الدرفس : الراية الكبيرة .

وأن يستمد من سموه الموسيقى ومن نعماته وألحانه وأنصاف نعمات وألحانه، وطريقته في الخلقة بالصوت والشدة والارتفاع به والانخفاض والتحليل فيه والتركيب ، حتى تستوى له موسيقاه بألفاظها وحركاتها وزينها وتموجاتها .

وكان شوقي موكلاً بشعراء العربية الممتازين في موسيقاهم جميعاً ، فهو يتعقبهم ، يريد أن يشيع أذنه من أصواتهم وما استخرجوه من ألحان واعتصروه من أنغام ، فيوماً مع البحري ، ويوماً مع ابن الرومي ويوماً مع مهيار أو الشريف الرضي . ويخيل إلى الإنسان أنه لم يبق لحن أو لم تبق قصيدة في العربية إلا وشد رحاله ليستمع إليها . ولا يكتفى بذلك غالباً ، بل ما يزال يشحذ خياله ويثيره ليعارض هذا اللحن أو تلك القصيدة . ومن أجل ذلك كثرت المعارضات في شوقياته ، فتارة يعارض ابن زيدن في نونيته ، وتارة يعارض البوصيري في برده ، وتارة يعارض الحصري في داليته . ويقف كثير من المعاصرين عند هذه المعارضات ، ويحاولون أن يبينوا سرقات شوقي ، وما أخذ لفظه من أبيات الأصل أو معناه ، وما نجح فيه وما أخفق . وفي رأينا أن هذه أحكام جزئية لا تُغنى النقد ولا الذوق شيئاً ، فهم يحكمون في غير حكومة ، ويخاصمون في غير خصومة ، فقد سكّم لم الشاعر سلاحه ، واعترف أنه يعارض ، وأنه ينقل ويقلد ، وكان أولى أن يقفوا عند ابتكاراته ، وعند المقاطع الجديدة التي يخلطها في معارضاته ، حتى يسبق ويحلى على أقرانه . وإن من يقرن نونية ابن زيدن في ولادة إلى نونية شوقي :

يا نائحَ الطلحِ أشباهُ عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

يستطيع أن يلاحظ أن نونية ابن زيدن كلها لوعة وحرقة وشكوى من الين والأعداء والزمن معاتباً ولادة في تضاعيف ذلك وأثنائه . أما شوقي فاستهل قصيدته بمناجاة طائر حزين يرسل شجنوه بوادى الطلح في ضاحية لإشيلية ، وكأنه يعبر عن حزنه ولوعته . واسترسل في مناجاته ، ثم عطف على أحزانه وفراقه لوطنه ، ونظر إلى رسوم الحضارة العربية في الأندلس ، ثم تذكر بلده

وملاعبه فيه ، وخاطب البرق واستهدها التحية إلى منازلها بالنيل ، وتحسّس رائحة
وطنه في الريح والنسيم وتخيّلها كقميص يوسف الذي ألقى على وجه يعقوب ،
فارتدّ إليه بصره حين وجد فيه ريح ابنه ، ووقف يعبر عن حنينه وشوقه لوطنه ،
وكأنما اكتحلت عيناه ، حين جرى على لسانه ، بنوره ، فذهب يشيد بأعماده ،
ويتغنى بأهرامه ، وبأرض أبيته وميلاده .

وقد يكون شوقى بعدّ في معارضة ابن زيدون عن الأهل ، ولكن لترجع
إلى سينية البحرى التى يقول فيها « كنت كلما وقفت بحجر ، أو أظفت بأثر ،
تمثلت بأبياتها » فإنه حقاً تقل عنها واحتذى على مثال أبياتها ، ولكنه انفرد
مع ذلك بشخصيته وحنينه فيها إلى وطنه وأيضاً في استرسالاته فيها وحديثه
عن آثار بلاده، إذ يقول في الأهرام وأبى الهول :

وكانَ الأهرامُ ميزانُ فرعو ن بيومٍ على الجبابر نحس
أو قناطرُهُ تأنقُ فيها ألفُ جابٍ وألفُ صاحبِ مكس^(١)
روعةٌ في الضحى ملاعبُ جنٍّ حينَ يَغشى النجى حماها ويغشى
ورمينُ الرمالِ أقطسُ إلا أنه صُنِعَ جنَّةٌ غيرُ فطسٍ
تتجلّى حقيقةُ الناسِ فيه سمِعَ الخلقُ في أساريرِ إنسى
لعبَ الدهرُ في ثراه صبيهاً والليلُ كواعبا غيرِ عُنسٍ^(٢)
ركبتُ صيدُ المقاديرِ عينى لنقدٍ ومِطْطَبَةٍ لقرسٍ^(٣)
فأصابته به الممالكُ كسرى وهرقلاً والعبقريُّ الفرنسى

وتحولت القصيدة إلى ملحمة يتحدث فيها عن الدول تدول والسعود تتحول
نحوساً ، ثم يفيض في الحديث عن الأندلس العربية وقرطبة ودرة تاجها الكبيرة :
عبد الرحمن الناصر ، وجيوشه وخطيبه منظرين سعيد ، وما شاد العرب هناك من

(١) جاب : جامع الخراج . مكس : ضريبة (٢) عنس : جمع عانس . (٣) فرس : افتراس .

علم وعمائر ، ثم خرج إلى وصف قصر الحمراء بغرناطة وصفاً هو آية في الروعة والجمال ، يقول فيه متحدثاً عن أطلالها وعن ماضيها في عهد بني الأحمر ملوكها ، وما آلت إليه من بلى بعد عمران :

مشت الحادثاتُ في عُرفِ الحمه راء مشى النملُ في دار عُرُسِ
هتكتْ عِزَّةَ الحجابِ وفُتَّتْ سُدَّةَ البابِ من سميرِ وأنسِ
عرصاتُ تَخَلَّتِ الخيلُ عنها وامتراحتْ من احترايسِ وعُسِ
ومغانٍ على اللياليِ وضاء لم تجدْ للعشى تكرارَ مَسِ
لا ترى غيرِ وافدين على التا ريخ ساعين في خشوعِ ونُكسِ
تَقْلُوا الطَّرْفَ في نصارةِ آسِ من نقوشِ وفي عَصَاةِ وَرَسِ^(١)
وقبابٍ من لازوردٍ وتيرٍ كالرُّبِيِّ الشَّمُ بين ظلٍّ وشمسِ
وخطوطٍ^(٢) تكَمَّلَتِ للمعالي ولألفاظها بآزَيْنِ لبسِ
وبرى مجلسٍ^(٣) السَّبَاعِ خلاء مقفَرِ القاعِ من ظباءِ ونُحسِ
لا الثريا^(٤) ولا جوارى الثريا يتنزَّلْنَ فيه أقمارَ أنسِ
مرمرٌ قامتِ الأسودُ عليه كَلَّةَ الظُّفْرِ لِيَنَاتِ المَجْسِ
تنثر الماءَ في الحياضِ جُماناً يتنزَّى على ترائبِ مُلْسِ
آخرَ المهدِ بالجزيرةِ كانتْ بعد عَرَكَ من الزمانِ وضُرْسِ
فترها تقول : رايةُ جَيْشِ بادَ بالأمسِ بين أسيرٍ وحَسِ^(٥)
أليس من الظلمِ لئَلْ هذا الشاعرُ أن تقاس معارضاته للشعراء بأنه لم يلحق

(١) الآس: زهر أبيض. الورس: زهر أحمر.

(٢) يريد بالخطوط الأبيات المكتوبة في السقوف وعلى الحوائط.

(٣) مجلس السباع: غرفة في القصر بها حوض تحيط به قنايل سبعة من السباع، تبيع الماء

من أفواهها. (٤) لا الثريا بالثريا سيدة القصر في عصر بني الأحمر. (٥) الحسن: القتل.

بهم في بيت كذا ، وأنه قصّر في بيت كذا ، ولا يُنظر إلى تحليقاته وإبتكاراته ، ومراكز تفوقه ، وكأنه السهم المصمى دائماً لأقرانه ، ولنترك آياته في الأهرام وأبى الهول وننظر في هذه الأبيات الخاصة بالحمراء ، فقد استطاع أن ينقلها تحت أبصارنا ، وأن يجسّمها جسماً ومعنوياً ، في صورتها وفي تاريخها ، تجسّماً قوياً بارزاً . ولم يلبث خياله ، على عادته ، أن تألق ، فإذا به يفاجئنا بتصوره للقصر كأنه واية الجيش العربي المهزم ، خلفها بالأمس القريب بين أسراه وقتلاه .

وشوق دائماً يتزع هذا المتزع في معارضاته للشعراء ، فهو يقلد أعمالهم الكبرى ، يريد أن يظهر مقدّره وتفوقه ، إذ يتلقى عنهم ، ويتفاعل معهم ، ثم ييزمهم ويخلّفهم وراءه . وإذا كان هناك من ظلوا يدعون عجزه وقصوره في الحاق بهم من مثل الشيخ أحمد الإسكندري إذ يقول : « والحق أن المباراة التي عقدها بين نفسه والفحول من الشعراء قد انجلت عن أن السابق في الزمن ما زال سابقاً في الشعر » ^(١) فإن هناك من آمنوا بتجليته وتبريزه دائماً من مثل خليل مطران الذي يقول : « إنه يكلف أحياناً بمعارضة المتقدمين ، ولا يندر عليه أن ييزمهم ، لا يجهد فكره ، ولا يكده ، في معنى أو مبنى . فأما المعنى فيجيشه على مرامه أو على أبعد من مرامه ، ولا ينضب عنده ، لأنه يستخلصه من عقل قوَار الذكاء ومعارف جامعة إلى أفانين الآداب في لغات الإفرنج والعرب فلسفة الحقوق وحقائق التاريخ وغرائب السير التي يحفظ منها غير يسير ، إلى مشاركات علمية ، وتنبيهات فنية ، استفادها من مطالعته في صنوف الكتب ، واتخذها من ملحوظاته وسموعاته في جولاته بين بلاد الشرق والغرب . وأما المبني فله فيه أدواق متعددة بتعدد مقامات القول ، ترى فيه من نسج البحري ومن صياغة أبي تمام ، ومن وثبات المتنبي ، ومن مفاجآت الشريف الرضي ، ومن مسلسلات مهيار . وفي المجموع تجدد صفة عامة للنظم ، وهي أنه من نظم شوقي ، ذلك شعر العبقرية والتفوق » ^(٢).

فعارضات شوق لم تتجن عليه، ولم تَرَمه بعيداً عن إحراز قصب السبق، بل على العكس كان يذهب صُعداً فيها، وقلما أسفّ أو أكْذَى . وهي في الواقع ليست أكثر من فقط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر عنى عناية شديدة بدرس الشعر وعيونه التي سبقته . وهو درس انتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النصر حليفه في أكثر مبارياته إن لم يكن فيها جميعاً ، فقد تلقن أصول الصياغة العربية في الشعر ، ولم تعد هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوق ، فقد أحاط علماً بكل القوالب الصوتية .

ومعنى ذلك كله أن من يدرسون التيار القديم عند شوق ينبغي أن لا يقصروه على معارضاته ، فذلك تقليد كان يعلنه ولم يكن يخفيه ، وإنما ينبغي أن يستوعبه بحيث يضم شعره جميعه ، ففيه كله آثار هذا التيار ، تجري فيه مياهه فوارة ، بل تجري فيه ألحانه وأنغامه . وما شوق في قواله وصياغاته إلا ضارب ماهر يضرب على القيثارة العربية ، فيعصر منها خير أصواتها وتوحاتها واهترازاتها . وإذا كنا قد لاحظنا تفوقه في معارضاته ولاحظ ذلك خليل مطران فإن مصطفى صادق الرافعي لاحظ أيضاً تفوقه في بعض المعاني التي قلّدها فيها جماعة بمنازة من الشعراء السابقين ، يقول : « من معاني شوق السائرة :

لك نُصْحِي وما عليك جدال آفةُ النصيح أن يكون جدالاً

وكرره في قصيدة أخرى ، فقال :

آفةُ النصيح أن يكون جدالاً وأذىُ النصيح أن يكون جهاراً

والبيتان من شعر صباه ، وهما من قول ابن الرومي :

وفي النصيح خيرٌ من نصيحٍ موادعٍ ولا خيرَ فيه من نصيحٍ مؤائبٍ

فصحح شوق المعنى ، وأبدل الموائبة بالجدال ، وذلك هو الذي عجز عنه ابن الرومي . ومن إبداعه في قصيدته « صدى الحرب » يصف هزيمة اليونان :

بكادون من دُعُرٍ تفرُّ ديارُهم وتنجو الرِّوْاسى لو حواهنَّ مشعبٌ^(١)

بكاذُ الثَّرَى من تحتهم يَلْجُ الثَّرَى ويقضمُ بعضُ الأرضِ بعضاً ويقضِبُ^(٢)

وهذا خيال بديع في الغاية ، جعل هزيمتهم كأنها ليست من هول الترك ، بل من هول القيامة ، وهو مع ذلك مولد من قول أبي تمام في وصف كرم مملوحيه أبي دُلَف :

تكاد مفسانيه تَهْشُ عِراضُها فتركبُ من شوقٍ إلى كل راكب

فقال شاعرنا على ذلك ، وإذا كادت الدار تتركب إلى الراكب إليها من فرحها ، فهي تكاد تفرُّ من المهزم من ذعرها ، ولكن شوق بني فأحكم ، وسما على أبي تمام بالزيادة التي جاء بها في البيت الثاني . ومن أحسن شعره في الغزل :

حَوَّتِ الجمالَ فلو ذهبتَ تزِيدُها في الوهم حسناً ما استطعتَ مزيداً

وهو من قول القائل :

ذات حُسْنٍ لو استزادت من الحُسْنِ إليها لما أصابت مزيداً

غير أن شوق قال : « لو ذهبت تزِيدُها في الوهم » ، والشاعر قال : « لو استزادت » هي ، فلو خلا بيت شوق من كلمة « في الوهم » لما كان شيئاً ، ولكن هذه الكلمة حققت فيه المعنى الذي تقوم عليه كل فلسفة الجمال ، فإن جمال الحبيب ليس شيئاً إلا المعاني التي هي في وهم محبه ، فالزيادة تكون من الوهم ، وهو بطبيعته لا ينشئ ، فإذا لم تبق فيه زيادة في الحسن فما بعد ذلك حسن . . . وما يتم ذلك البيت قول شوق في قصيدة النفس :

يا دُمِيَّةً لا يُسْتَزَادُ جمالُها زِيدِيهِ حُسْنَ المحسنِ المتبرِّع

وهذا المعنى يقع من نفسى موقفاً ، وله من إعجابي محل ، فهذه الزيادة

(١) المشب : الطريق (٢) يقضم : يأكل ، يقضب : يقطع

التي فيه كزيادة العمر لو أمكنت ، وهي في موضعها كما ينقطع الخط ثم يتصل ، وكما يستحيل الأمل ثم يتفق ويسهل . وقد علمت مأخذ الشطر الأول ، أما الثاني فهو من قول ابن الرومي :

يا حسن الوجه لقد شئتُبه فاضمُّمٌ إلى حسنك إحسانا

وفي القصيدة التي رثى بها (ثروت) ، وهي من أحسن شعره ، تجد من أبياتها هذا البيت النادر :

وقد يموت كثيرٌ لا نُحِسُّهُمُ كأنهم من هوان الخطيب ما وُجِدُوا

وشوق يعارض بهذه القصيدة أبا خالد بن محمد المهلب في داليته التي رثى بها المتوكل ، وكان المهلب حاضراً قتله هو والبحري ، فوثاه كل منهما بقصيدة قالوا إنها من أجود ما قيل في معناها ، وبيت شوق مأخوذ من قول المهلب :

إنا فقدناك حتى لا اصطبارَ لنا وماتَ قبلك أقوامٌ فما فُقدُوا

أي لم يحس موتهم أحد ، ولكن البيت غير مستقيم ، لأن الذي يموت فلا يفقد هو الخالد الذي كأنه لم يموت ، فاستخرج شوق المعنى الصحيح ، وجعل العلم الذي هو آخر الوجود في الناس أول الوجود ووسطه وآخره في هؤلاء الذين هانتوا على الحياة ، فوجدوا ماتوا ، كأنهم ماتوا وما وجدوا^(١) .

وإنما قلنا هذا الفصل من كلام مصطفى صادق الرافعي لندل على أن تقليد شوق لم يكن يخفى التخلف ، وإنما كان يعني الضيق ، فما يزال يمرر في المعنى ويولد في الفكرة حتى يستخرج الدرة القيمة . فتقليد شوق ليس معناه الضيق ، وإنما معناه القدرة على الخلق والإبداع ، فما يزال بالمعنى أو بالفكرة حتى يمررها إلى ملكه ، وحتى يضرب عليها طابعه ، وما يزال يتخذ من صياغة الشعراء صياغة جديدة له ، منهم : وليست ملكهم ، وإنما هي له ومن صنعه . لا يجوز بها على القوالب والأصول والأوضاع القديمة ، ومع

ذلك فهو صاحبها ، وهى ذات كيان حى ، أو هى ذات عالم مستقل بشوق وألحانه وما يشلوه من أنغامه .

وهذا هو التقليد الحى ، فهو ليس تحجراً ولا جوداً وتفتناً ، وإنما هو تغلغل وتعمق فى التقاليد الفنية الموروثة ، حتى لا يضرب الشاعر فى متاهات الفن ، وحتى لا يضل طريق الشعراء التواضع الذى سلكوه أمامه فى لفته ، فيجربى فى نفس الدروب على هدى سابقه ، ثم يحاول أن يتدع المثل النادر ، بعد أن يكون قد تعرف تعرفاً تاماً كاملاً على كل ما صاغه أسلافه ، إذ وآه رؤية صحيحة ، فى أعظم ما يكون من النور والضياء .

وقديماً قالوا إن البحرى يمرى على عمود الشعر العربى ، يفصلون أن هذا الشعر هيئة خاصة فى تراكيبه وصياغاته ، وأن البحرى قد ارتسمت هذه الهيئة فى ذهنه ، وصدر عنها فى شعره ، كما يفصلون فى الوقت نفسه أن موسيقاه صافية ليس فيها عقد الثقافة والفلسفة التى عاصرنه . ويستطيع على هذا القياس مع شىء من القارن أن يقول إن شوق يمرى على عمود الشعر العربى ، فقد لوثى من علمه بصياغاته وتأليفه ما لم يلوته شاعر منذ البحرى .

والطريف أنه ألزم هذا العمود مع أنه جدد كثيراً فى معانى الشعر ، بل أدخل موضوعات جديدة ، ولكنه استطاع أن يقابل بين العليين وأن يولف بينهما تأليف شاعر صناع ، يعرف كيف يحكم أصواته ، وكيف يضبط ذبلاتها وتموجاتها ضبطاً دقيقاً ، فإذا الجديد لا يجوز على الصياغة ، بل يتعمج فيها ، حتى يصبح من الصعب تمييزه .

على كل حال شوق هو بحرئى شعرنا الحديث ، ولكن ينبغى أن لا نقهر من ذلك أنه أكبر شاعر عربى يرتبط به ، فإن الأواصر بينه وبين المتنبئ أقوى وثاقاً وأشدّ تحاملاً . وهذا بين فى مقلته لشوقياته ، التى أشاد فيها بالمتنبي إشادة واثمة . حقاً إنه أشاد أيضاً بأبى العلاء ، ولكن أثره فى شوقياته غير بارز ، وربما كان مرجع ذلك تباين نفسية الشاعرين ، فقد كان أبو العلاء متشامماً تشامماً شديداً ، ولم يعرف شوق التشاؤم فى حياته إلا فترة قليلة فى الأندلس ،

على أنها لم تلمس نفسه لمساً قريباً . وكان أبو العلاء ساخطاً على الحياة والسياسة والسياسيين ، كما كان ساخطاً على علماء الدين ، وكل ذلك كان بعيداً عن أن يمس شوقى أو يؤثر فيه ، فقد كانت حياته تجرى من منحدرات بعيدة عن مثل هذا السخط وما يطوى فيه من آراء فلسفية .

من أجل ذلك انحرف شوقى عن طريق أبي العلاء ، ولم يتأثر بفلسفته ولا بتأملاته الحزينة فى الكون والحياة ولا بآرائه المظلمة فى المجتمع والناس ، فكل ذلك كان خارجاً عن دائرة نفسه ودائرة بيته ، وليس فى شعره منه إلا مسّ رفيق من بعيد ، وإلا بعض صياغات قليلة كأن يقول أبو العلاء :

للمليك المذكراتُ عبيدٌ وكذلك الموثناتُ إماء

فينسج شوقى على منواله ، ويقول :

لعلك المذكراتُ عبيدٌ خضعُ والموثناتُ إماء

أما المتنبي فهو القطب الذى كان يدور حوله شعره ، والذى كان يزنو إليه فى صناعته صباح مساء ، فيخطف بصره سناه ، وبقيده به ، ويشده بأسباب متينة . ولاحظ ذلك كل من كتبوا عن شوقى وقارنوا بينه وبين الشعراء السابقين ، وإنما دفعهم إلى ذلك كثرة حكمه التى يصفها فى قصائده صفوفاً متلاحقة مقلداً فى ذلك للمتنبي ، ومحتذياً بأمثلته ، وإنه ليقول :

والشعرُ ما لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو تقطيعٌ وأوزانٌ

ويلاحظ شكيب أرسلان بجانب هذا الضرب من التقليد المتنبي ضرباً آخر هو تشبه به فى تعقيد كلامه^(١) ، وهى ملاحظة صحيحة ، لأن أسلوب شوقى قد يغمض بسبب ارتباك الصياغة واضطراب الضمائر فيها ، أو بسبب خفاء الصورة والاستعارة والكناية . ومرد ذلك ازدحام أبياته أحياناً بالمعانى .

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص ٨٩

وفي رأينا أن المشابهة بين الشاعرين أعمق من ذلك، فقد اتخذ شوقي المتنبي مثله الأعلى، وجاراه، فطلب أميراً يملحه، حتى يكون له كما كان سيف الدولة للمتنبي، وكان المتنبي هو الذي جرّه إلى شعر المديح بخطامه، فأدخله في ميادينه، واستمرَّ يُعجّل فيها، لا يستطيع خلاصاً ولا انفكاكاً.

وليس هذا فحسب، فقد رأى الشعراء والناس يجمعون على أنه صاحب المعجزات في الشعر، فحاول أن يفهم هذه المعجزات، وأن يعرف طراز بنائها، حتى يضرب شعره أو يشيده على مثاله، ونظر فوجدَه يقيم كثيراً من قصائده إلى مقاطع، يقف فيها لينثر حكمه وأفكاره، ومواظله، ونقده للمجتمع، فقلده في ذلك كله.

شوق إذن يصوغ قصائده على طراز صياغة المتنبي، فالشكل العام لبناء قصائده بما فيها من حِكَمٍ ومثالية أخلاقية وُضِعَ وضِعاً على أصول الرسم الهندسي الذي خطه المتنبي للقصيدة العربية. والنشابه بين الشاعرين أعمق من الارتباط بالحِكم، بل هو ارتباط في البناء كله، بل هو ارتباط أيضاً في النفسية. فقد عاش شوقي بصورةٍ غيره، ولم يكن من الضروري أن يؤمن بما يصوره، وخاصة حين كان يعيش في القصر خاضعاً لصاحبه في كل ما يأتي ويدع، وكذلك كان المتنبي فإنه ملحد كافوراً وغير كافور وهو لا يؤمن به وذكر كثيراً من الأفكار في شعره ودعا إليها كدعوته لعدم التناسل، ولم يطبق الدعوة على نفسه ولا حاول أن يعتقد بها^١ ومع ذلك كان المتنبي مجوداً في مديحه لكافور وغيره وفي صياغته لمثل هذه الدعوة إذ كان يتقن تصوير ما لا يعتقد. وعلى هذه الشاكلة كان شوقي، ولدت يكون من الخطأ أن يلزمه بعض النقاد أن تكون حِكْمته وأخلاقه التي يدعو إليها في شعره بنت الحس والتجربة، فذلك لا يضير شوقي كما أنه لا يضير المتنبي، فيكفي أن يكون شاعر ماهر بارعاً في تصوير ما يقوله، وما يستمدّه من غيره، فيجري على لسانه بلاغة وكلمة جامعة تنبئ وتلور على ألسنة الناس.

(١) انظر كتابنا «الفن ومذاهبه في الشعر العربي» - الطبعة العاشرة - دار المعارف - ص ٣٤٥.

على كل حال استطاع شوقي أن يتفاعل مع الشعراء السابقين وعلى رأسهم المتنبي والبحتري وأن يكون لنفسه موسيقى ساحرة تعتمد على صياغة عربية أصيلة . ومن هنا استحوذ على قلوب العرب جميعاً في مشارق الأرض ومغاربها ، لأنه ضرب على أوتار قيثارتهم ، فأحسن الضرب إلى أبد حد . لم يحرف في القيثارة ولم يحرف في الصياغة ، بل أبقى عليهما ، واستغلهما خير الاستغلال.

٤

تيار جديد

والتيار القديم السابق في شعر شوقي كان يقابله ويمر موازياً له تيار جديد ، فقد تنفقت بالثقافة الأوروبية ، ودرس الحقوق ، واطلع على الآداب الفرنسية ، واختلف إلى المسارح التمثيلية واللغائية في باريس وإلى «مقهى داركور» حيث كانه يجلس الشاعر الرمزي فرلين^(١)، ورأى تحت عينه حركات التجديد بين الشعراء الفرنسيين ، وقرأ في آثارهم ، ورأى لا يصبون شعرهم في قالب المديح كما يصنع شعراء العرب ، فأنهم اتجأه وعمله ، وفكر أن يطلق شعره من عقالة ، وأن يجري في إثرهم ، مفيداً مما يقرأه لفيكتور هيجو ولا مرتين ودى موسيه وأضرابهم من نوابغ الشعراء . وعبر عن اضطرابه إزاء ما رأى من آداب القوم ورغبته في التجديد تعبيراً واضحاً في مقدمته لشوقياته ، إذ يقول :

« إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجملُ عنها ، ويتبرأ الشعراء منها ، ألا إن هناك ملكاً كبيراً ما خلّقوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتفتنوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب . وهذا الملك هو الكون ، فالشاعر من وقف بين الثرى والثرى ، يقلب إحدى عينيه في الذر ، ويحيل أخرى في الذرى ، بأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه ،

(١) أبو شوقي ص ١٠٧ .

ويقف على النبات وقفة الطفل ، ويمرُّ بالعراء مرور الوَبْل ، فهناك ينفسح له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول . . . أو لم يكن من الغَبْن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المنتهى مثلاً حياته التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر ، تسعة أعشارها لمملوحيه ، والعشر الباقي هو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل : وما بالك نهي عن خلق وتأتى مثله ؟ فأجيب بأنى قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى ، لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحلون فيها حلز القلما ، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان ملحقاً في مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الأسمى في البلاد ، فما زلت آتمنى هذه المترلة ، وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعتي ، وإتقانها بقدر الإمكان ، وصوتها عن الابتذال ، حتى وفقت بفضل الله إليها ، ثم طلبت العلم في أوروبا ، فوجدت فيها نور السيل من أول يوم ، وعلمت أني مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحدد ولا تنفذ . وإذ كنت أعصد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباعى إبادتها كالأفغوان ، لا بطاق لقاءه ويؤخذ من خلف بأطراف البستان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان ، إلى أن رفعت إلى الخديوي السابق قصيدتي التي أقول في مطلعها :

خدعوا بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

وكانت المدايح الخديوية تُنشرُ يومئذ في الجريدة الرسمية ، وكان يمرر هذه أستاذي الشيخ عبد الكريم سلمان ، فدفعت القصيدة إليه . وطلب منهُ أن يُسقط الغزل وينشر المدح ، فودَّ الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر ، فلما بلغني الخبر لم يزدني علماً بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله ، وأن الزلل معي إذا أنا استعجلت . ثم نظمت رويتى « على بك أو فيما هي دولة الممالك »

معتمداً في وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا .
 وبعث بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدي (باشا) ليعرضها على الخديوي
 السابق ، فوردني منه كتاب باللغة الفرنسية ، يقول في خلاله : (أما روايتك
 فقد تفكه الجناب العالي بقراءتها ، وناقشني في مواضع منها وناقشته ، وهو
 يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ويجب أن لا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك
 تحصيلها وأنت في بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدينة القائمة أمامك ، وأن
 تأتينا من مدينة النور « باريس » بقبس تستضيء به الآداب العربية) . . .
 وترجمت القصيدة المساة بالبحيرة من نظم « لامتري » وهي من آيات الفصحاة
 الفرنسية ، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه في كرأس وبعض كراس ، ليُطْلَع
 الجناب الخديوي عليها . وإذ كنت لاأخذ لشعري مسودات رجوت أني أجدها
 عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عدت دون ذلك عواد . وجربت خاطري في
 نظم الحكايات على أسلوب لافوتين الشهير ، وفي هذه المجموعة شيء
 من ذلك .

ويستطرد شوقي إلى حادثة وقعت لحول سيمون فقيدها فرنسا وفيلسوفها
 المشهور كما يقول . وإذا أخذنا نعيد النظر في هذا الفصل من مقدمة الشوقيات
 وجدنا شوقي يُسْحِي باللامحة على شعراء المديح ، حتى المنتهي نفسه ، ومع ذلك
 فقد مضى ينظم فيه . فلم تكن هذه النزعة إلى الجديد الذي يتحدث عنه
 صادقة كل الصدق ، بل لعل كثيراً منها كان أوهاماً ، ولم يكن أكثر من
 إعجاب شاعر اطلع على آداب أمة وأشعارها فراحه كثرة أنواعها ، ولم يجد
 للمديح حيزاً واضحاً فيها : فأخذ ينعي على شعراء العرب أن يجعلوه كل مهمم
 ووكدهم ، فضيّقوا بذلك عليهم واسعاً من الكون والحياة . ومع ذلك
 لم يخرج عليهم ولم يَسُرْ إلا ثورة على الورق كما يقولون ، فقد بقي ينظم في
 المديح ، حتى إذا أغفلوا قصيدة له بسبب غزلها عاد يظن أن في العجالة
 بالتجديد التدامة !

ونظم شوقي رواية « على بك الكبير » حيثند ، وأرسلها إلى الخديوي يستأذنه

فى إخراجها ، ويرى رأيه فيها ، كأنه لا يستطيع أن يقف بقدميه فى هذه الأرض الجديدة ، إلا أن يعود فيستشير سيده . وعلى نحو ما استشاره فى روايته استشاره فى ترجمته قصيدة البحيرة للامرتين ، يريد أن تحوز قبوله .

وهذا الجديده الذى لا يقوم بنفسه ، وإنما لا بد أن يقيمه سيد شوق ، كان مقصياً عليه منذ أول الأمر بالخمود فى نفس صاحبه ، فتبأره لم يكن حادثاً ولا عفيفاً ، وإنما كان حادثاً هادئاً يسخى عليه من التلاشى . حقاً كل ما يمكن أن يقال إنه أخذ يسجى فى باطن شعره وداخل فنه ، ولكن مجراه لم يتسع . ونفس رواية على بك الكبير أعاد شوق بعد سنة ١٩٣٠ تأليفها حين عنى عناية صادقة بالفن المسرحى ، وفى ذلك دليل على أنها لم تكن محكمة من حيث الإخراج التمثيل .

فشوق اقتنع بأن هناك جديداً ينبغى أن يتأثر به شعراء العربية ، ولكنه لم يدرس هذا الجديده دراسة دقيقة ، ولذلك يبدو فى هذا الفصل الذى نقلناه عنه حائراً أكثر منه مجدداً صاحب منهج مرسوم . هو يقول إن وراء أفقنا عالماً من الآداب ينبغى أن نفيد منه ، ولكن ما خطوط هذا العالم وما حدوده ؟ وماذا يريد شوق أن ينقله منه ؟ كل ذلك يبدو غامضاً ، وإن حاول صنع رواية على بك الكبير وإن ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وإن اطلع على آثار فيكتور هيغو والفريد دى موسيه وغيرهما من الفرنسيين .

حقاً أخذ يقلد قسماً لا فوتين ، وكان محمد عثمان جلال قد نقل هذا القصص إلى الرجز العامى . ولتى رواجاً فيما يظهر ، فأخذ شوق يقلده ، فصنع قصصاً على ألسنة الطير والحيوان ، ليجد فيها الأطفال موعظة . ومن قديم ترجم ابن المقفع كليله ودمنة إلى العربية ، وعرف هذا الأسلوب من لغة الحيوان والطيور بين العرب ، فذهب شوق يصنع قصصاً من هذا النوع الذى وجده عند لافوتين ، والذى أحس بأنه لا ينبو على ذوق معاصريه ، بل لقد كان يقرأ على أحداث المصريين ليروا رأيهم فيه ، فلما وجدهم يأنسون إليه استمر فى صنعه . ومن أمثله فيه ما أجراه على لسان القبيرة وابنها ، إذ يقول :

رأيتُ في بعض الرياض قُبيرةً تُطيرُ ابنها بأعلى الشجرة
 وهى تقول ياجمالَ العُش لا تعتمدْ على الجناح الهش
 وقفْ على عودٍ بجنبِ عودى وافعلْ كما أفعَلُ في الصعود
 فانتقلتُ من فني إلى فني وجعلتُ لكل نقلة زمن
 كي يستريح القرح في الأثناء فلا يملُ ثقل الهواء
 لكنه قد خالف الإشاره لما أراد يُظهر الشطاره
 وطار في الفضاء حتى ارتفعا فخانه جناحه فوقما
 فانكسرتْ في الحال رُكبته ولم يَنَلْ من العلا مناه
 ولو سقى نال ما تمنى وعاش طول عمره مُهتئ
 لكل شيء في الحياة وقته وغايةُ المستعجلين فوته

وهو قصص على هذا النحو الخفيف ، لا فلسفة فيه ولا عمق في أفكاره ، هو قصص صنفه كما يقول للناشئة . وهو دليل واضح على أن الشاعر يكتفى من تجديده بأقرب الأشياء وأسهلها مثلاً ، فشوق لا يتعب نفسه ولا يستحي في سبيل الجديد الذي يريده ، فهو على حد قوله ، يأخذه من خلف بأطراف بنائه ، فلا يجد تجديداً صريحاً واضحاً ، بل هو يخشى العجلة والسرعة . وقد ترجم وهو في فرنسا كما ذكر آنفاً قصيدة البحيرة للامرتين ، ونبحث في الجزء الأول من شوقياته الذي نشره سنة ١٨٩٨ أى بعد عودته من فرنسا بست سنوات عن قصيدة أخرى كبيت اللامرتين أو غيره ترجمها فلا نجد إلا هذه الأبيات التي يقول إنه ترجمها عن شعر أجني فيدوليه له ولعلها رواية على بك الكبير :

رأيت ملكاً يلا استقامه لا صلق فيه ولا صلاح

ففتُ باب الأمور حتى خرجتُ بالعر والكرامة
وكل ذى همة شريف يقوم للخلق بالخدمة
لا تحسبوا الأمة استحطت بحطة الملك والإمامة
فالدر فوق التراب درّ يصون فوق الثرى مقامه

• • •

إن كنت ذا فضل فكُنتُ على ذكى أو كريم
فالفضل ينساه الفـى بى وليس يحفظه التميم

• • •

إن تكن ظافرا فكنته برفى فشحاع بغير رفى جبان
إن عندى لكل شيء تماماً وقامُ الشجاعة الإحسان

ولم يصرح شوقى هل ترجم هذه الأبيات من الفرنسية أو ترجمها من التركية،
ففى شوقياته الجليلة أبيات نقلها عن شعر تركى . على كل حال ليست هذه
الأشعار شيئاً ، وإن كانت كل ما ترجمه عن الفرنسية بعد ترجمته لقصيدته البحيرة
فإن فى ذلك دليلاً على أنه انصرف عن ترجمة أمهات الشعر الفرنسى ، كما
انصرف عن صنع الرواية التمثيلية ، وظل منصرفاً عنها إلى ما حول سنة ١٩٣٠
أى إلى نحو أربعين عاماً .

وربما كانت قصيدته « كبار الحوادث فى وادى النيل » التى كتبها
لمؤتمر المستشرقين هى أهم صدق لاطلاعه على الآداب الفرنسية ، فإنه عدل
فيها عن المديح إلى التاريخ ، وأكبر الظن أنه تأثر فيها بما قرأه لفكتور هيجو
من ديوانه المسمى « أساطير القرون » . فهذا الديوان كان نافذة له ، من خلالها
اطلع على نحو جديد من الشعر التاريخى ، فقلده ، واستمر ، فأدخل إلى

العربية لا هذه الملحمة وحدها بل فرعونيّاته كلها ، التي تعدُّ أكثرها صدى لتغنى شعراء فرنسا بالأطلال اليونانية والرومانية .

وتساءل فيما بين عودة شوقي من بعثته وعودته من متفاه أى فيها بين ثلاثين عاماً عن أصداء أخرى للشعر الفرنسى فلا نعر على شئ واضح إلا أن يكون قد أدخل بعض معان جزئية ، ولكن صياغته العربية السليمة تخفيها عنا ، فلا نكاد نتيبها . ويعجب الإنسان أن يكون شوقي في باريس في أثناء الحركة الرمزية ، وحين كان يعيش فرلين وبودلير ومالارميه ، ولا يكون لأشعارهم أى ظل في فنه وقصيده ، وكأنه لم يهتم مطلقاً بالتجديد الذى كان يخوض فيه شعراء فرنسا في أثناء وجوده بين ظهرانيهم ، وتخوض فيه مجلاتهم ومصحفهم .

وربما كان لحركة البارودى نحو القديم أثر في نفسيته ، فلم يُعِنَّ عناية قوية بالجديد في الأدب الفرنسى ، فقد كان كله جديداً بالقياس إليه ، وأعجب أكثر ما أعجب فيكتور هيجو وألفرد دى موسيه ، وظل متمسكاً بهذا الرأى طول حياته ، فقد سئل في دورة متأخرة منها عن أحب شعراء الغرب إليه ، فقال : أحبهم إلى فيكتور هيجو ودى موسيه الذى لا أمل القراءة فيه ^(١) . وحاول بعض النقاد أن يوجد تشابهاً بين غزله وبين شعر دى موسيه ^(٢) ، وفاته أن كل ما ذكره من شعره يتصل اتصالاً واضحاً بالشعر العربى والغزل العربى ، ولم يكن شوقي محباً ، ولا له غراميات دى موسيه ، ولا تجربة عشقه مع الكاتبة المشهورة جورج ساند . وأسرع بعد تجربة قصيدته « خدعوها بقولم حسناء » إلى اتخاذ سمت الوقار والترمت . وقد أكثرنا من أن شوقي لم يعش في ديوانه لنفسه ، ولا حاول ذلك ، وربما كان هذا أهم سبب في بعده عن التأثير بدى موسيه فضلاً عن شعراء البرناس والرمزين المعاصرين له .

وحى فيكتور هيجو وأمثاله من شعراء الرومانسيزم لم يتأثر بهم تأثراً عميقاً ، فعلى الرغم من أنه ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وعلى الرغم من أنه أشار في الفصل السابق الذى نقلناه عن مقلّمته لشوقياته إشارة واسعة إلى الكون حتى

(١) ذكرى الشاعر من ص ٢٩٢ (٢) ذكرى الشاعر من ص ٤٥٧ وما بعدها

ليقول: « الشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب إحدى عينيه في الذرّ ، ويجعل أخرى في الذرى ، بأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه » على الرغم من ذلك لا نجد عنده تأثراً واضحاً بشعر الطبيعة الذى شاع عند أصحاب الرومانسيزم . ولا نقصد مجرد وجود شعر طبيعة عنده ، وإنما نقصد الصورة الغريبة التى رز إليها فى قوله « يكلم الجماد وينطقه » فهذه الصورة قلما نجدها فى شعره ، وليس معنى ذلك أنه لم يتغنّ بالسما والماء ، والشمس وطلعة القمر المنير ، والبحر وأمواجه ، والريبع ومناظره ، فى شعره وفرة من ذلك ، وإنما معناه أنه لم يذهب مذهب شعره الرومانسيزم الذين قرأ لهم من الثوبان فى الطبيعة والقناء فيها ، ومحبتها محبة صوفية ، ومناجاتها مناجاة روحية حاملة ، تكثّر فيها الرؤى والأشباح .

فالمطبيعة فى شعر شوقى جامدة ، قلما تتحرك ، وقلما تنطق أو تتكلم ، وشعره فيها يجرى على عمود الشعر العربى من حيث كثرة الأختلة ، وتحويل صورها إلى أصداف من التشبيهات والاستعارات ، وهى أصداف قد تلمع ، وقد تضيء بجمال فى التصور على نحو ما نجد فى قصيدته « الريع ووادى النيل » إذ ملأها بالتشبيهات والاستعارات المادية . وحتى قصيدته فى « غاب بولونيا » لم يصعد فيها إلى ما كنا نأمله من هذه الروحية التى نجدها عند شعراء الغرب ، فقد وقف حديثه فيها عند مناجاتها ولم يحترق الحجاب الصفيق بين شعر العرب فى الطبيعة وشعر الأوربيين .

فهليل شوقى الكبير فى مقدمته لشوقياته بأنه سينحرف عن مجرى الشعر العربى لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول ، فلم يترح مترعاً جديداً واضحاً ، إذا نحن استثنينا ملاحه وفرعياته وقصيدته فى النيل ، واستثنينا أيضاً شعره القصصى ، فقد انصرف عنه ، ولم يعد إليه ، وبذلك استمر التيار الغربى ، واستمرت مياهه ، فى الأعماق والأغوار البعيدة من نفسه . وسطح شعره ، حتى انقلب أواخر حياته يؤلف للمسرح ويتج رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن البركان الذى أنذر بالثورة فى مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هدأ وانطفأ فى صدره ، إلا قليلاً جداً ، وإلا ما حدث أخيراً فى الشعر المسرحى . ولعل ذلك

هو السبب الحقيقي في أنه لم يتعمق في الأدب الفرنسي المعاصر له، ولا تغفل في الثقافة الفرنسية والآداب الغربية القديمة والحديثة، وكأن حياته في القصر لوته عن رسالته وغايته. وأبان طه حسين عن ذلك بياناً دقيقاً ، فقال : « كان شوق في أول أمره متفقاً بحب الثقافة ، ويشيد في طلبها والتزيد منها ، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين ، يسرون في الدرس والتحصيل على غير هدى ، ولا سيما حين يدرسون في أوروبا ، لا يقرؤون من الأدب الفرنسي مثلاً إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته في هذه الآثار العليا التي فُرضت على الناس فرضاً ، فأما التأثر في الثقافة والتماس الترف في الأدب فلاحظ لم منه . وكذلك كان شوق حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضي ، إذا ذكر الشعر الفرنسي ذكر لامرتين وبجيرته التي ترجعها إلى العربية ، أو ذكر لافونتين وأساطيره التي قلدها في العربية ، وإذا ذكر الفلاسفة ذكر جول سيمون . ومن المحقق أن آثار لامرتين ولافونتين آيات في الأدب الفرنسي ، وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها ، ولكنك تلاحظ أن شوق لا يذكر بودلير أو فولين أو سولي بريلوم أو مالارمييه من الشعراء الفرنسيين ، ولا تراه يذكر تين أورينان أو برجسن من الفلاسفة ، ذلك لأنه لم يكن يسير في ثقافته على هدى ، وإنما يأخذ من الأدب الفرنسي أيسره وأدناه إلى متناول اليد . وكذلك كان تجديد شوق متأثراً بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أي أنه كان يتأثر بالقديم الفرنسي أكثر مما كان يتأثر بالحديث ، ولو قد اتصل شوق بالمجديدين الذين عاصروه في شبابه من شعراء القرنين لسلك شعره ميلاً أخرى ، ولكنه لم يفعل ، ولكنه لم يطلق لطبيعته مما هي عليه حربتها ، بل قيدها وأرادها كارهة على أن تتأثر في إنتاجها الأدبي بسياسة القصر حينئذ وما كان يحيط به من الظروف، ولو قد أطلقها وأرسل لها العنان بعض الشيء لغيرت حياة الشعر العربي الحديث . ولست في حاجة إلى أن أتكلف المشقة في الاستدلال على ذلك ، فقد كانت طبيعة شوق من الحسب والقوة بحيث لم تكن تنوق أثراً أدبياً يمكن محاكاته إلا حاولت هذه المحاكاة وجدت فيها ، وكانت توفى أكثر

الأحيان في هذه المحاكاة توفيقاً عظيماً ، فلو أن شوقي قرأ الإلياذة والأودسة كاملتين ، وفهما حق الفهم ، وأطلق لنفسه حريتها لحاول أن ينشئ الشعر القصصى في اللغة العربية ، لا أقول على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الطول ، ولكن على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الفن . ولو أن شوقي قرأ تمثيل اليونان وتمثيل المحدثين ، وأطلق لطبيعته حريتها لُحِنَ بالتمثيل شعراً ونثراً في شبابه ، ولأعطى اللغة العربية من هذا الفن حظاً له قيمة صحيحة^(١) .

وواضح أن طه حسين يأخذ على شوقي تقصيره في الثقافة بالأدب اليوناني القديم وبالأدب الفرنسي المعاصر له ، وما كان يجرى فيه من حركات وموجات بعضها في إثر بعض ، ويقول إنه إنما يتأثر بالقديم الفرنسي السابق له عند لامرتين ولافونتين وأصراهما . وقد لاحظنا أيضاً قصوره في هذا الجانب ، فإنه لم يتابع لافونتين في عمل ديوان خاص بأساطير قصصية ، بل انصرف عن هذا الفن ، وأيضاً فإنه لم يتابع لامرتين وأمثاله في حب الطبيعة وجعلها ميداناً لتأملاته وسبحاته وأحلامه الصوفية ومناجاته الروحية ، بل استمر يطفو كشعراء العرب على السطح الخارجي .

مع ذلك لا نستطيع أن ننكر جريان التيار الأوروبي في شعره ، ربما كان يجرى في تقطع ، أو يجرى أحياناً جرياناً غير محسوس ، ولكنه يجرى على كل حال ، فيتجه إلى الشعر القصصى ، ويتجه إلى الشعر التاريخي ، وتنبث ذرات وجزيئات منه في شعره ، ويتصل بالحضارة الحديثة ، فيصف القطر والطائرات والنواصات وسفن البحار . وأخيراً ينجاب التيار ، كما ينجاب الضباب عن رواياته التمثيلية .

وينبغي أن نعرف أنه كان يجرى بجانب هذا التيار الأوروبي الجديد أسراب من مياه تركية ، إذ كان شوقي يحسن لغة الترك ، فكان ينقل عنها أحياناً

بعض مقطوعات له ، أثبتنا في شوقياته ، بل نحن نبالغ إذا سميناها مقطوعات ،
إنما هي صور أدبية رأى أن يتقلها إلى العربية من مثل قول شاعر تركي :

ما تلك أهـدابی . تنظُّ م بينها الـدمعُ السـكوبُ

بل تلك مُبـنَحَةٌ لِؤلؤٍ تُخـصِّي عليك بها الذنوبُ

وهي تدل أيضاً على أن اتصاله بالأدب التركي لم يكن اتصالاً عميقاً ،
وكأنما لم يكن يعنيه ذلك ، أو كأنه شُغل عنه بالتيار الأوربي الكبير .

بل إن هذا التيار الأوربي نفسه يتضاءل أمام التيار العربي ، فهو إن
بدا في حقبة اختفى في حقبة أخرى تحت سيول منيرة من الموسيقى العربية
التي كان يحسنها شوقي إلى أبعد حدود الإحسان . ومعنى ذلك أن التيار
العربي القديم كان أقوى وأعنف من التيار الأوربي الجديد ، ولذلك بدا شوقي
محافظاً في أغلب حياته ، وبدا ما يدخله من الغرب كأنه جُزر منفصلة في النهر
العربي الكبير .

الفصل الثالث

المؤثرات

١

النقاد

من يؤرخ لتقدنا الحديث يستطيع أن يلاحظ أنه كان في أكثره طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين قدماً لغوياً جامداً لا حياة فيه ولا روح، إذ كان يعتمد على الإلزام بالمقاييس القوية الجافة وما يتصل بها من نحو وصرف وعروض وبلاغة، فلما فتح شوق عينيه على عالم الشعر رأى من الخير له أن يتروّد بأكبر زاد من هذه الثقافة، حتى لا يقع في عنت النقاد، وكان عماده كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصني، فلمَّ بما فيه من مسائل لغوية ومن نصوص شعرية وخاصة ما اتصل بالبارودي.

وبدأ فأخرج سنة ١٨٩٨ الجزء الأول من ديوانه «الشوقيات» وقدم له بمقدمة أبان فيها عن تصوره للشعر وعما ينبغي أن يكون عليه، وحاول أن يجد تحت تأثير ما قرأ في الأدب الفرنسي لفيكتور هيجو ولامرتين ولانفونتين، فكان ذلك سبباً لاصطدامه بالنقاد حيثئذ، إذ رأوا فيه محاولة للخروج على التقاليد العربية، فقد كانوا لا يتصورون من الشعر إلا ما كان على المثال القديم.

وهب محمد الميمني في صحيفة «مصباح الشرق» يكتب مقالات متفرقة ينتقد بها هذا الاتجاه إلى التجديد عند شوق ونجني عليه من غير وجه، زاعماً أن الشعر العربي ليس في حاجة إلى تجديد، ومنلدأ بعثرات لغوية وجدها عند شوقي^(١)، وحاول أن يهلمه بها هلماً.

(١) غزوات الطفولي ص ١٤٦ وما بعدها.

ورُوع شوق لهذه الحملة المنكرة . وكان اليازجى قد حمل عليه أيضاً حملة شعواء حين أخرج فى سنة ١٨٩٧ قصته الثرية « عنراء الهند »^(١) . فكان ذلك كله باعثاً على قرعته وكان يحسن به أن لا يقيم وزناً لهذا النقد ، لأنه فقد لغوى ، أكثره لا يقوم على الحق من حيث هو ، وتقصد الحق اللغوى ، وإنما يقوم على حاية اللغة كما يتصورها هذان الناقدان وأمثالهما من المحافظين الذين يتألبون على كل جديد ، لا شئ إلا لأنه يخالف أدواقهم أو طبائعهم الموروثة ، وما ألفوه فى نظم الشعر وصنعه .

وهذه الحركة فى حقيقتها كانت دليل اختلال حدث بين الشعر والنقد ، فالشعر قد أخذ فى التغير ، لأن جماعة من الشعراء تنقفت الثقافة الغربية ، واطلعت على الآداب الأجنبية ، فأزهفت حسبها ، ورق مزاجها ، وهذب ذوقها . وليس هنا فحسب ، فقد رأى شوق وأمثاله أن الشعر العربى بصورته المألوفة أصبح مملاً لكثرة دوران معانيه بين الشعراء من امرئ القيس وزهير إلى عصرهم فى أمثلة وغاذج لا تبذل مهما مرّت الأحقاب والعمور .

لكن لم يتطور النقد مع هذه الحركة ولا تقيّلها قبولاً حسناً ، فقد رأى فيها علواناً على التراث ، وهبّ يصارع ويدافع عن حى الصورة القديمة متخذاً من اللغة ومقاييسها حججاً وأدلة . ومعنى ذلك أنه حدث فعلاً ضرب من اختلال التوازن بين الشعر الحديث كما يتصوره شوق وبين النقاد ، فعندما حاول أن يترع عن نفسه بعض التّكاليد وأن يقول الشعر بطريقة جديدة تنبئ فيها بعض موضوعاته وبعض أساليبه محتفظاً بالإطار العام القديم لم يعجبهم ذلك ، بل راحوا يتعنون عليه قصوره اللغوى ، وأنه لم يؤت الحبة التى تجعله يقدر المثل العليا القديمة لشعر العربى .

لكن كان هؤلاء النقاد يريدون استمرار الحياة العربية والأدب العربى بالصورة المألوفة لهم ، وهم لا يكادون يتصورون ما حدث فعلاً ويحدث فى الحياة الأدبية المصرية . بل فى الحياة العامة للمصريين ، فإن هذه الحياة أخذت تتأثر

(١) شوق لشكيب أرسلان ص ٤٤ وما بعدها .

بالخضارة الأوربية المادية ، كما أخذت تتأثر بكل جوانب هذه الحضارة من علم وثقافة وأدب وشعر ، فكان من الضروري أن يظهر ذلك عند الشبان الناشئين وأن يحاولوا الإفادة مما يقرأون . وثار محمد عثمان جلال واتخذ العامة وسيلة إلى شعره ، لأن وسيلة هؤلاء النقاد المحافظين وتقصد اللغة العربية التي يقومون عليها لم تعد صالحة في رأيه . ولم يشر شوقي ، بل حافظ محافضة تحمداً له على الإطار العام لأساليب هذه اللغة وأساليب شعرها ، ومع ذلك لم يعجب النقاد ، ولا أصاب هوى أنفسهم ، لأنه لم يبتدِ وقوراً في ديوانه ولا محافظة كما ينبغي ، ولأنه حاول أن يأتي بشعر قصصي ، واعتدّ في مقدمته بالشعر الفرنسي ونماذجه ، فكان لا بد أن يصدوه عن هذه السبيل وأن يردوه إلى تقاليد الشعر العربي الموروثة .

لنظن ظناً أن هذا النقد المحافظ الذي استقبل شوقي في شبابه أثر فيه آثاراً كباراً ، فإن فورة التجديد التي تقرأها في مقدمته لشوقياته لا تلبث أن تهدأ في نفسه . ويتسبّع شوقي في القصر وفي إطار الشعر العربي القديم ، يعارض قصائده في كل فن ، كأنه يريد أن يثبت لاصلته بالشعراء القدماء فحسب ، بل أيضاً تفوقه وانتصاره عليهم .

ومعنى ذلك أن هذا النقد أعدّ شوقي نفسياً لأن ينساق في تقليد الشعر العربي الذي تقدّمه ، وخاصة أمثلته الممتازة ، وبرز التقليد في معارضاته ، وحتى قصائده الأخرى التي لم يعارض بها أحداً صاغها على الأنماط الموروثة . وبذلك كان للتقليد عنده هيتان : هيئة معارضة حين يعتمد إلى التنبي أو البحترى أو غيرها فيقلد بعض قصائدهم ، وهيئة أخرى كانت أهم من ذلك ، فإنه كان دائماً حين يصنع شعره يعتمد الصورة العامة للشعر العربي ويبنى على صياغاتها . وبذلك بدأ شوقي محافظاً محافضة شديدة على المثال العام لهذا الشعر ، على الرغم من اختلاف ذوقه وحسه وشعره ، واختلاف ثقافته وما اطلع عليه من الأدب الفرنسي ، فكل ذلك رأى أن يدعه خلف المسرح أو وراء الستار . وكان يحمل بشوقي أن لا يصيخ لهذا النقد ، وأن لا يدع له كل هذا

التأثير في حياة شعره وفنه ، وأن يعرف أن هؤلاء الشيوخ من النقاد لا يصلحون للحكم على آثار الشباب ، إذ يختلفون معهم في كل شيء ، فهم لا يرون من الحياة إلا ما تحت أعينهم ، وهم لا يستمرون من الشعر إلا صورته المملولة يجترها الشعراء منذ القرن الرابع ، بل منذ القرنين الثاني والثالث للهجرة ، بل لعلمهم لا يستمرون سوى الشعر الجاهلي وما يتصل به من الشعر الإسلامي ، وكل ما عدا ذلك باطل وقبّض الريح //

ونحن لا نبالغ في الحملة عليهم ، إذ أفادوا شوق من حيث وصله بالصياغة العربية ، فقد وجهوه للتمكن من السيطرة على القيثارة القديمة ، وطبعوه بطوابعها ، حتى أصبح لا يكاد يختلف في شيء عن تقدمه ، وخاصة حين يصرح أنه يعارضهم ولا يضرهم ، وحين يحجز نفسه في مثلهم ونماذجهم .

كان هذا النقد المحافظ إذن مفيداً لشوق من حيث تدريبه تدريجاً واسعاً على القوالب القديمة ، حتى استطاع أن ينهض في بعض قصائده بمحاكاة القدماء محاكاة دقيقة . وبذلك اندمج صوته في صوت الشعر العربي العام ، بل استطاع أن ينفذ إلى خير ما في هذا الصوت من أنغام وألحان .

ولكن في الوقت نفسه جنى عليه هؤلاء النقاد المحافظون جنانية كبرى ، فقد جعلوه يغلق بيديه أبواب التجديد الذي أعلن عنه في مقدمة شوقياته ، ومن ثم أهمل الشعر القصصي الذي استفتح حياته الفنية به ، وجرى في إثر سابقه يمدح الخلدوي في المواسم والأعياد .

وحدث بعد ذلك أن اتسعت موجة الاتصال بالآداب الأوروبية ، وأن أضاف المصريون إلى الاطلاع المنظم على الأدب الفرنسي اطلاعاً منظماً آخر على الأدب الإنجليزي . ولم يكف من اطلعوا على هذا الأدب الأخير بقراءة آثاره فحسب ، بل أخذوا يقرأون النقد المكتوب عنه ، وتوسعوا قراءاً في اللغة الإنجليزية عيون الأديين الفرنسي والألماني اللذين تُرجمتا إليها ، كما قرأوا شيئاً عن حركات النقد هناك ، وأخذوا يفكرون في شعرنا وفي أدبنا ، ويرونهما قاصرين قصوراً شديداً بجانب الأشعار والآداب الأوروبية المختلفة .

وبذلك أصبحنا إزاء طائفة جديدة من الشباب تطلع اطلاعاً منظماً على الآداب الغربية ، فقرأها ، ثم قرأ ما كُتِبَ لدى القوم عن نظريات النوق والجمال وطريقة التعبير ، وصلة الشعراء ببيئاتهم ووراثاتهم ، وأسس جودة فنّهم وردائهم ، وذاتيتهم في شعرهم ونفسياتهم ، ومدى إحساسهم بالطبيعة وتعبيرهم عن الفرد والجماعة ، وغير ذلك مما تنساب جداوله وفروعه في النقد الغربي .

وكان من ثمار ذلك أن ظهرت في أوائل القرن العشرين نزعة جديدة في النقد والشعر تقابل النزعة القديمة المحافظة ، لم يكن أصحابها ممن درسوا في الأزهر أو عاشوا على حفظ الكتب اللغوية القديمة ، وإنما درسوا في تعليمنا المدني العام ، واستمر بعضهم حتى تخرج في مدرسة المعلمين العليا ، وانقطع بعضهم عن الدراسة ولكنه أكمل نفسه وحروسه .

وكان الحسكة الخفظة للواء هذه الحركة هم عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى اللذين تخرجا في مدرسة المعلمين وعباس محمود العقاد الذى لم يتخرج في مدرسة المعلمين ، ولكنه استوعب حظاً واسعاً من الأدب الغربى لا يقل عما استوعبه زميلاه ، وكانت سبلتهم جميعاً إلى ذلك اللغة الإنجليزية التى أتقنوها وأحسنوا فهمها ودرسها .

ولم يتجه عبد الرحمن شكرى إلى النقد ، وإنما اتجه مباشرة إلى إحداث نماذج جديدة في الشعر العربى لا تلور في فلك المديح ، وإنما تلور في فلك الحياة والإنسان بخبره وشده والدنيا بآثامها وآلامها ، و أخرج الجزء الأول من هذه النماذج سنة ١٩٠٩ وكان يقابله العقاد والمازنى وقد جمعا بين الحسنيين من النقد والشعر ، فنظما على الطريقة الجديدة التى بدأها شكرى ، وأخذوا يليران دقة نقد جديد يستمد من النقد الإنجليزي ومن غيره ، مما قرأه عن هازلت وشلى وسينسر وبيرك وهجل ولوك وست يث ووردزورث ودى كوينسى وغيرهم كثير ^(١) .

وبذلك تغير النقد العربى ، فلم يعد شيوخ المدرسة القديمة وحدهم ينفذون

(١) انظر في ذلك : « الشعر غاياته ووسائله » المازنى طبع مطبعة السفورسة ١٩١٥ .

ويجرحون ، بل دخل عليهم عنصر جديد ، ولم يلبث أن تقدمهم وتفوق عليهم ، وهو عنصر كان يتلاءم والثقافة الحديثة ، وكانت نظرات أصحابه في الشعر نظرات جديدة لم يتعودها الشيوخ ، ولم تكن تتصل بلغة الشعر ، إنما كانت تتصل بوظيفته وقيمه وغايته وتأثيره متى تكون القصيدة جيدة ومتى تكون رديئة ، وكيف ينبغي أن تصبح تجربة مرحلة لا خليطاً من مديح ووصف وغزل .

وعلى هذا النحو لا نتقدم طويلاً في القرن العشرين حتى يوجد عندنا نقد حقيقى إذ تحول النقد العربى تحت أيدى المازنى والعقاد وتجارب شكرى القنية إلى فن ممتاز يستطيع أن يناقش الشاعر وعمله وتأثيره في عقول قرائه ، وكل ذلك يهتدى فيه الناقد بما قرأه في الأدب الإنجليزى والنقد الإنجليزى وما اطلع عليه من تحليل القوم لشعرائهم ودراساتهم لشعرهم بحر

وقد ذهب العقاد يقدم الجزء الثانى من ديوان شكرى ، وكان ذلك في سنة ١٩١٣ :
فأثنى عليه ثناء جزيلاً وتعرض للشعر الحديث وما ينبغي أن يكون عليه من التعبير عن النفس وحياة الأمة المادية والاجتماعية . وكان لهذه الحركة الجديدة خصوم من بيئة المحافظين التى سبق أن تحدثنا عنها ، وكانوا يستفتحون نقد أصحابها بأن أسلوبهم إفرنجى لا يشبه أساليب العرب ، فحاول العقاد في مقدمته لديوان شكرى أن يرد على هذه الدعوى وأن يبين أن الشعر يفصح عن النفس الإنسانية أبداً كانت ، وأنه ليس فيه ما يسمى إفرنجياً وغير إفرنجى أو شرقياً وغربياً . قد يكون فيه أثر الجنس الآرى والسامى ، ولكن لو أن سامياً نزع في خياله متزعاً آرىً ألا نعدّه من الجنس الآرى أو الغربى ؟ وظل يدافع عن شكرى ونهجه الجديد في الشعر . وأخرج المازنى بعد ذلك بقليل ديواناً له ، قدّم له العقاد ، وأرخ تلك الحقبة من شعرنا وقعدنا وما شاع فيها من هذا النوع الجديد ، يقول :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ منابرَ الأدب فنية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، نقلهم الترية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون

شعور الشرق ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي . وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزعَت الأعلام إلى الاستقلال ورفَّعَ غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية . . . وحسب الأدب العصري الحديث من روح الاستقلال في شعره أنه دفعوه من مراعاة الامتثال التي عَمَرَت جبينه زمناً ، فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهني بالمولود وما نفّض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يُطرى مَنْ هو أول ذاميه في خلوته ، ويُقذَع في هجوم من يُكبره في سريره ، ولا واقفاً على المرائي يودّع الناهب ، ويستقبل الآيب ، ولا متعرضاً للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته . وما بالقليل من هذه الروح الشاء في الأدب أن تُجنَّهز على آداب المواربة والتزلف بينما أو تردها إلى وراء الأستار ، بعد إذ كانت تشد في الأشعار ، ويتأدَّى بها في ضحوة النهار . . . ولا مكان للريب في أن القيود الصناعية التي أشرنا إليها ستجرى عليها أحكام التغيير والتفيع فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفس لأغراض شاعر ، تفتَحَ مقالتي نفسه ، وقرأ الشعر الغربي ، فرأى كيف ترحَّب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر . . . ولقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثلاً من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازني مثلاً من القافيتين : المزدوجة والمتقابلة . ولا نقول إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها ، ولكننا نعلم بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس بين الشعر العربي والتفرغ للنماء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافي لشق المعاني والمقاصد ، وانفرج مجال القول برزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بينما شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافي لاسياً في الشعر الذي يتاجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد حين ، وتجتزئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة .

والعقاد يقرر في هذه المقدمة المذهب الجديد ، فهو مذهب جيل ناشئ

تربى تربية جديدة قوامها الثقافة الغربية ، وقلته هذه الثقافة من مزاج قومه القديم إلى مزاج أدبي جديد ، وهو مزاج يقوم على اعتداد الشخص بنفسه ، وخلمه لثياب الرياء والملقى ، أو بعبارة أخرى لثياب المديح والزلفى ، وكثره لنفسه من عوائق التكلف والقيود الصناعية الثقيلة . ولعله يشير بذلك إلى شوقي وأمثاله ممن كانوا يضربون شعرهم على الطريقة القديمة وخاصة طريقة شعر المناسبات من مديح وغير مديح . أما شكرى وأما صاحبه المازنى والعقاد فقد أدخلوا ينظمون على مذهب جديد يُلحَسى فيه شعر الهانى والمديح والمهجاء ، ويوضِّع مكان ذلك شعر التجربة التى تحدث حديث النفس وتصور حياة الناس وأحلامهم الداخلية وأوهامهم وخواطرهم العقلية .

ثم ليس هذا كلَّ الجديد الذى جاءوا به ، فقد أدخلوا يخضعون الشعر العربى لا لموضوعات الشعر الغربى فحسب ، بل أيضاً لحركاته وقواعده فى قوافيه ، فقد رأوا شعرنا يخلو من الشعر القصصى والشعر التمثيلى ، فظنوا أن ذلك يرجع إلى الصعوبات الموجودة فى نظامه ، واقدروا أن يتخلص من القافية ، كما يتخلص الشعر الإنجليزى عند شكسبير وغيره ، فظنوا شعراً مرسلأ من القوافى ، يريدون أن يتخطوا هذه العلود التى تحول فى رأيهم بين شعرائنا وبين نظم الشعر القصصى والشعر المسرحى وحتى شعر الوصف !

ويشدُّ العقاد على يدى المازنى وشكرى حين يراهما يحاولان التجديد فى هذا الجانب ، وكأنه يرى فى ذلك تبشير فجر جديد لنهضة الشعر العربى ، فلن يتصعب على الشعراء فى المستقبل أن ينظموا قصصاً أو مسرحيات ، فقد رُفعت الكلفة ، ورتُفع العبء عن كاهلهم ، ولم يبق إلا أن يتقدموا لينهضوا بالمذهب الجديد .

ولعل من الطريف أن تشير هنا إلى أن محاولات هؤلاء الذين رفعوا عن الشعر العربى أغلال القافية كانت محدودة جداً فى ميدانى القصص والتمثيل ، فلم يستطع أحد الثلاثة أن ينتج قصيدة قصصية طويلة تبلغ آلاف الأبيات كما نعرف فى الإلياذة مثلاً ، ولم يستطع واحد منهم أن ينتج تمثيلية ، بل ظل

الشعر عندهم ينحدر في مسارب ضيقة ، هي مسارب الشعر الغنائى العام الذى يغنى النفس وآمالها وآلامها .

ومعنى ذلك أن رفع الحواجز والسدود من أمامهم لم يؤت الثمرة المرجوة منهم ، وقد قام بالمحاولة بعدهم غير واحد فلم يوفقوا ، لأنهم جميعاً تحرروا لا من القافية وحدها ، بل أيضاً من الأسلوب والخيال ، فسقط هذا النوع من الشعر ، وعيناً حاولوا أن يقيموه معتمدين على الخواطر النفسية وحدها أو على القصص وحده فإن ذلك لم يجتهد منهم أمرهم شيئاً ، إذ لا بد أن يحل مكان القافية المرفوعة قيم شعرية جديدة ، فإذا رُفعت القافية وُرفِع معها الأسلوب والصياغة والخيال الخصب لم يعد هناك شعر ، بل أصبحت تقرأ نثرأ وما يشبه النثر .

وبينما كان شكرى والمازنى والعقاد يقودون هذه الحركة وقع تصادم بينهما أو قل بين المازنى وشكرى ، فقد هاجم شكرى في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه المازنى واتهمه بإغارته على شلى وهينى وغيرهما . ووضعت الحرب أوزارها ورجع شوق من منفاه ، وكان شعره فى رأى المازنى وصاحبه العقاد يجب أن يُنَبِّذَ لأنه لا يَجْرَى على سنن المذهب الجديد .

ويظهر أن بعض الصحف الأسبوعية وخاصة « صحيفة عكاظ » أخذت تشيد بشوق شعره وتحط من العقاد وصاحبه « واستطالت عليهم بالشتم وعيبرتهما بالتقصير عن قدر شوق والتخلف عن شأوه » . وكان ثمرة ذلك كله أن ألّف العقاد والمازنى كتيباً سمياه « الديوان » وأخرجاه منه حلفتين ، تناولوا فى الحلقة الأولى منه شوق وشكرى وفى الثانية شوق والمنفلوطى .

وانصبَّ العقاد على شوق سَوَوط عذاب ، فأنكر تقليده للشعر القديم ، وأنكر صورهِ الأدبية فى رثاء محمد فريد وعثمان غالب ومصطفى كامل والأميرة فاطمة ، وتجاوز الاعتدال فى نقده إلى غير قليل من العنف ، وكأن شوق استحال أمامه إلى صنم ينبغى أن يحطمه ، بينما ذهب المازنى يُزْرِى على شكرى والمنفلوطى وطريقتهما فى الشعر والكتابة .

وبهنا هذه المعركة التى أوجع نارها العقاد ضد شوق ، فقد ذهب يشن

عليه حرباً شعواء ، وإنه ليقول له في معرض نقده :

« اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّها ويحصي أشكالها وألوانها، وأنّ ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيتة أن يقول ما هو ويكشف عن لبّابه وصلة الحياة به . وليس همّ الناس أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدّة ما رآه وما سمعه ، وخلاصة ما استطابه أوكرهه . وإذا كان وكندك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما إن زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطيع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة بما تطيع في ذات نفسك . وما ابتدّع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإنّ الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدّع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه . . . وصفوة القول أن المحكّ الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم وتفتح الأزهار إلى عنصر العطر فنلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية » (١) .

والعقاد يحاول أن يلفت شوق إلى مسألة دقيقة في صياغة الشعر وصناعته ، إذ يراه يُعنى بالتشبيهات كأنها غاية في نفسها، وهي غاية تفسد شعره إذ تجعله يغفل الإفصاح عن الشعور ، فهو يجلجل ويدلّو بهذه المسألة الفنية وأشباهها على حساب أغراض شعره الأساسية ، وهي التعبير عما يجده ويحسه . . . هكذا يريد العقاد أن يقول .

وكانه يرى أن شوق ينساق مع النوق العربي في عمل الشعر ، فنحن نعرف

أن القصائد كانت أول الأمر أى فى العصرين الجاهلى والإسلامى تعبّر عن غرضها مباشرة مع بعض العناية بالألفاظ والصور والتشبيهات ، ولكن لا نصل إلى العصر العباسى حتى تتبدل الحياة ، وحتى يحسّ الشعراء أنهم يريدون ويميلون فى معان محفوفة . حينئذ تحوّل اتجاههم فى الشعر من غرضه الأساسى إلى العناية بما يطوّى فيه من زخرف البديع ، وما زالوا بهذا الزخرف حتى عقّدوه بل حتى حولوه إلى ما يشبه التمارين الهندسية المستغلة .

ومعنى ذلك أن القيم الفنية انعكست فى الشعر العربى منذ العصر العباسى أو قل بعبارة أدق إن القيم تغيرت ، فلم تعد الصورة أو العبارة الأدبية وسيلة للشعر ومعانيه فى الرثاء والمدح وغيرهما ، بل أصبحت غاية فى نفسها ، فهى لا تعبّر عما يحده الشاعر ، وإنما تعبّر عن نفسها ، فلا غرض وراءها غير الزينة والزخرف اللفظى وروعة السامعين وجذب أنظارهم إليها وبها .

ويبالغ العقاد فى ذلك بالقياس إلى شوق فإنه لم يكن يُعنىّ بالزخرف اللفظى وما يتصل به من زينة تشبيه وغير تشبيه عناية عصور الانحطاط فى اللغة العربية ، ولا حتى عناية أبى تمام وأضرابه من العباسيين . إنما كل ما يلاحظ عليه حقاً أنه اندفع نحو شعر المناسبات ، وبذلك حجب عن نفسه إلى حد بعيد الأضواء الغريبة التى كان يمكن أن تنساب إلى شعره ، ولم يعد يظهر منها إلا ألوان خافتة ، بل قل ظلال تَهْتَر من بعيد فى القرونات وما يستظم فى سلكها .

وأخذ العقاد فى هذا الكتيب « الديوان » يُشرّح أشعار شوق ويُجرّحُها ، ويحاول بكل ما يستطيع أن يثبت أنها طبل أجوف ، بل هى عظام نخرة ، فلا شعر فيها ولا عاطفة ، وإنما فيها التفكك والإحالة والولوع بالأعراض دون الجوهر ، وما يمكن أن يسمّى شعوزة وأصدافاً من التشبيه غير لامة .

وكل ذلك كان معناه الثورة الشديدة على شوق ، وهى ثورة تتحول عند العقاد إلى ما يشبه النضال والخصومة ، وكأنه يرى شوق خطراً على الجيل الناشئ ، فهو يريد أن ينحّيه عن طريقه حتى يبدأ التجديد الواضح فى الشعر

العربي ، وحتى لا يضطرب الشعراء بين التجديد والتقليد كما يضطرب شوقي ، وكان شعره يروج في أوساط الأدباء والمثقفين ، فكان ذلك يزيد في حثق العقاد وغضبه وثورته .

وحدث في أثناء ذلك أن نالت مصر بعض الثمرات من حركتها الوطنية ، فأعلن تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ وقام النظام النيابي وشعر المصريون أنهم استردوا حرياتهم وخاصة ما اتصل منها بالفكر والرأى . وكان من آثار ذلك أن كثرت الأحزاب ، فبينما لم يكن قبل الحرب الأولى في هذا القرن غير حزب الأمة والحزب الوطني أصبح بمصر أحزاب مختلفة من وفديين ودستوريين إلى شعبيين واتحاديين ، وكان لكل حزب صحفه ، وكان الحزب الوفدى بزعامة سعد زغلول يحتل المكانة الأولى في نفوس الشعب ، فكانت صحفه هى التى تُقرأ ، وهى التى يُقبل عليها الجمهور ، فرأت الأحزاب الأخرى أن تقوم بمحاولات تصد هذا التيار الجارف ، وتحول ولو أمراً قليلاً منه إليها ، فعُنت بالأدب وعرضه على الجمهور ، حتى تروج صحفها ، وحتى يقبل الناس على قراءتها . ولم تكتف الأحزاب المعارضة للوفد بذلك فى صحفها اليومية ، بل أصدرت صحفاً أسبوعية خاصة بالأدب ودراساته فى الغرب والشرق على نحو ما أخرج الدستوريون السياسة الأسبوعية ، وكان يكتب فيها هيكمل وطه حسين والمازنى . وواجه ذلك الوفديون بحركة مقابلة فى صحفهم ، فأخرجوا البلاغ الأسبوعى ، وكان العقاد كاتبهم الأول فى السياسة والأدب والنقد .

وبجانب هذه الصحافة نشطت الصحافة الشهرية وعلى رأسها الهلال والمقتطف . فكان من ذلك كله نشاط واسع فى أدبنا السياسى وفى النقد الأدبى ، وذهب طه حسين يدعو دعوته المشهورة وهى أن الأحكام التاريخية فى الأدب ليست إلا أحكاماً إضافية ، وأخذ يشك فى الشعر الجاهلى ، ونشر كتاباً فيه أحدث ضجة واسعة . وفى الوقت نفسه كان هناك مترع غاصم لطف حسين وأمثلة ، وهو مترع محافظ يقوم على احترام التراث العربى القديم والأحكام التاريخية السابقة .

واتسعت رقعة المسألة لا بين طه حسين وخصومه ، بل بصفة عامة بين مَنْ سُمِّوا بمجددين ومحافظين ، واتخذ النزاع أشكالاً مختلفة ، وحل مصطفى صادق الرافعي راية المحافظين لاصد طه حسين فقط بل ضد كل مَنْ حدثته نفسه بالثورة على الأدب العربي ، وأثار هو وسلامة موسى في مجلة الهلال بحثاً طريفاً في القديم والحديث ، فسلامه موثني يشك في كل التراث العربي ، ويقول إن الحياة المادية تغيرت فلا بد أن يتغير الشعور وأن تتغير العواطف ، ولا بد من تغير التعبير وتغير الأدب جملة ، ويقول الرافعي إن الأدب العربي يتسع لكل جديد ، وإنه ليس أدبا عربياً كلُّ ما يخرج على أساليب العرب وطرقهم . وتشتد المبركة ، ويدخل فيها العقاد ، وتتسع الخصومة بينه وبين الرافعي حتى ليكتب فيه كتابه « على السفود » يعيب آراءه ويعيب شعره خاصة ، وكأنه جاء ليردَّ عدوان العقاد على شوقي .

وفي أثناء هذا النقد الأدبي الصاخب يكتب نقاد وشبان مختلفون في المجلات ، وتثار مسائل كثيرة في الأدب وتحليله ، وخاصة مسألة القديم والحديث في الشعر . ولا ينظم شوقي في المديح وحده ، وإنما ينظم أيضاً في حوادث ومناسبات جديدة تتصل بحياتنا الوطنية وبيعض المشروعات الإنشائية ، ويتساءل النقاد هل هذا النوع من الشعر الحديث نوع قيم ينبغي أن يعكف عليه الشعراء أو هو كالمديح والمجاء ينبغي أن يهجروه ؟ وينظم شوقي في المخرعات الحديثة فيتساءل النقاد أيضاً أهذا حقاً لون جديد ينبغي أن يهتم به الشعراء أو هو كالشعر التقليدي ينبغي أن يتدهو؟ ويكتب طه حسين ويكتب المازني ويكتب العقاد ، ويكثر التصحيح في هذين اللونين الجديدين . وتذهب الكثرة وعلى رأسها هؤلاء النقاد الذين سميتهم إلى أن هذا تجديد قاصر ، لأن الشاعر يربط نفسه بمحادث معينة لو أنها لم تحدث ما تنظم شيئاً ، والأصل في الشاعر أن يكون له وجهة وغاية خاصة بشعره يقصر عليها عنايته ، لا أن يكون كدوازة الريح كل يوم في اتجاه حسب ما تأتي به الظروف والحوادث . ويستمر العقاد خاصة في حملاته الشديدة على شوقي ، من ذلك قوله عنه وعن أنصاره ، وهو يدعوهم بالشوقيين :

«ظنوا في حيرتهم أن الشعر العصري هو وصف المخترعات الحديثة من بخار وكهرباء وطائرات وأمثال ذلك من آلات ناطقة وصور متحركة ومعجزات لهذا العصر الحديث لم يتقدم بوصفها المتقدمون ، فقلنا لهم : لا . . . لو كان هذا هو الشعر لوجب على كل شاعر أن يظل على اتصال بالمصانع تنفحه (بالكتالوجات) أولاً فأولاً ليسبق سواء في العصرية ، ويكون في شعره (على آخر ساعة) كما يقولون في لغة التجارة والصناعة . وبعد فهؤلاء شعراء أوروبا وأمريكا لم يجمع مما نظموا في وصف المخترعات ما يملأ كرامة صغيرة ، وفيها الشعراء جدّ الشعراء في الوصف خاصة وفي سائر فنون القصيد ، فهل يرى بهم ذلك أو يدخلهم في عداد الأقدمين والمقلدين ؟ كلا ! وإنما أنتم تولعون بالطائرات وما أشبهها ، لأنكم تقيسون الشعر بمقياسه القديم ، وتأثرون الجاهليين ، وأنتم تزعمون أنكم تأخسون بالحديث ، فقد وصف الجاهليون الناقة ، فوجب أن تصفوا أنتم الطائرة ، لأن الأقدمين كانوا يركبون النوق والعصريين يركبون الطائرات ، فكان الشاعر لم يُخلق في الدنيا ، إلا لينظم في وسائل المواصلات ، كيفما تبدلت بها الغير وتقلبت بها الأحوال

وظنوا وظنّ معهم بعض المطلعين على طرف من العلوم الحديثة أن الشاعر شاعر الأخلاق والاجتماعيات لا يكون ابن عصره إلا حين تقرأ في ديوانه قصيدة لكل حادثة من حوادث السياسة والاجتماع في أيامه ، ولو أن هؤلاء راجعوا ديوان «جوته» مثلاً لا عثروا فيه على بيت في وصف الزلازل السياسية التي أحاطت بألمانيا في حياته ، وهو هو بإجماع النقاد شاعر وطنه العظيم ، والرجل الذي كان له أثر في يقظة ألمانيا الأدبية بعدّ في طليعة الآثار . فللشعر في إيقاظ الأمم طريق غير طريق الساسة ودعاة الاجتماع ، ولإيقاظ النفس مسالك ومسارب لا يُستدرك عليها عناوين الحوادث السياسية والدعوات الاجتماعية التي تكتب فيها الصحافة ، ويتحدث بها اللاغظون بالموضوعات اليومية»^(١) .

ولا يزال العقاد كما عهدناه قبل الحرب يستلهم في حكمه على شوق الصورة

الأدبية الغربية ، فلذا لم يُحدث شعراء الغرب شعراً في المحترعات الحديثة ولا في الحوادث السياسية والاجتماعية فلا يجوز لشوقي أن يحدث شيئاً من ذلك . وربطُ عجلة شوقي بشعراء الغرب تحكُّمٌ ، وهو بالضبط ربط بنوع من التقليد الذى كرهه العقاد فى شوقي ، وغاية ما فى الأمر أن شوقي كان يقلد شعراء العرب ، والعقاد يريد له أن يقلد شعراء الغرب .

وربما كان تقليد شوقي لشعراء العرب أقرب إلى نفسيات مَنْ يقرأونه من تقليد العقاد وأمثاله لشعراء الغرب . وأكبر الظن أن ذلك ما أسقط بعض دعاة التجديد ، سقط شكوى والمازنى ، وسقط أبو شادى وجماعة أهولو الذين نشأوا حول هذا التاريخ ، بل إننا نجد الجماعة الأخيرة تنبج إلى شوقي وتتخذة رئيساً لها ، كأنها فقدت إزاء شوقي حق استقلالها والسيادة على نفسها .

ومهما يكن فقد دار بين سنتي ١٩٢٠ و ١٩٣٠ قد كثير لما كان ينظمه شوقي حيثل في المناسبات والمحترعات الحديثة ، وكان أهم من أدار هذا النقد العقاد من جهة ، وله حسين من جهة أخرى إذ لم يكن ممجياً بمناسبات شوقي ، ولا بكثير مما كان ينظمه ، وكان يأخذ عليه وعلى زميله حافظ الكسل في التتصف والاكشفاء بتناول الأشياء من قريب . وحديث أن أحمد لطفى السيد ترجم كتاب الأخلاق لأرسطو ، واستقبل شوقي ذلك بقصيدة بديعة من قصائده ، غير أنه نسب فيها إلى أرسطو بعض آراء أستاذه أفلاطون ، فاستغل طه حسين الفرصة ، وحمل على شوقي وعابه عيياً شليداً بنقص ثقافته الفلسفية^(١) .

وقد يعاب شوقي بنسبته إلى أرسطو آراء ليست له ، ولكن لا يعاب جملة بضعف ثقافته الفلسفية ، فليست الفلسفة ضرورية في تكوين الشاعر العظيم ، ولم يكن هوميروس يعرف فلسفة ، وحتى إن كنا نريد من الشاعر أن تكون له فلسفة ، فليس معنى ذلك أننا نُلزِمه بقراءة الفلسفة ، فالفلسفة شيء والشعر

شيء آخر ، ولم يكن شكشير ولا فيكتور هيجو ولا دى موسيه ولا غيرهم من قرأ لهم شوقى فلاسفة.

ونحن نعرف أنه ليس من مهمة الشاعر أن يعبر عن الفكر ، إنما مهمته الأساسية أن يعبر عن الشعور ، فطلبُ التفلسف إلى شوقى نوع من التحكم كطلب تقليد الشعر الغربي . ومن هذا اللون من التحكم أن ينشر شوقى قصيدة في شكشير فيقرأها طه حسين ويعقب عليها بقوله :

«أقلُّ ما يحسُّ قارئها أن شاعرنا لم يعلم من أمر شاعر الإنجليز إلا شيئاً ضئيلاً جداً يعرفه المثقف العادى ، وهو على كل حال لم يفهم روح شكشير ، ولم يتمثله ، ولم يحس ، بل لم يحاول ، تصوير هذا الروح . وكل ما فى القصيدة مدح لإنجلترا أول الأمر ، ثم ثناء على شكشير غريب ، يشبه فيه أبيات شكشير بالآيات المترلة ، ويشبه معانى شكشير بعيسى . ولست أدري ما هذا الحسن المشترك بين معانى شكشير وبين المسيح ، بل لست أدري كيف يُدكَّرُ شكشير المتأثر بوثنية القدماء وآداب الشمال الأوربي إلى جانب المسيح ؟ وكيف يشبه أدب شكشير بالإنجيل ؟ إنما هو كلام يقال ، ويعتمد صاحبه على أن الذين سيقرواونه ستروعههم الألفاظ دون أن يبحثوا عن المعانى ، لأنهم لا يعرفون من أمر شكشير ولا من أمر المسيح والإنجيل شيئاً كثيراً . ثم يقول شوقى إن قصص شكشير تمثل الحياة ، وكل مثقف يعرف هذا ويقول ، بل كل مادمح لشاعر من الشعراء الممثلين يقول فيه هذا بالحق حيناً ، وبالباطل أحياناً . ثم يتجه شوقى إلى شكشير ، فيسأله أسئلة عادية قد ألفها الناس منذ قرأوا رثاء أبى العلاء ، وعرفوا تصويره ليل الأجداد فى القبور ، ثم يطلب إلى شكشير الذى أجرى الدم أنهاراً فى قصصه أن ينهض ليرى كيف جرى الدم بحاراً فى ظل الحضارة الحديثة ، ويذم الحرب كما يذمها كل إنسان . هذا علمُ شاعرنا بشكشير ، وهذا تصوير شاعرنا له ورأيه فيه ، وأين يقع هذا كله من آراء الشعراء الفرنسيين والألمان المحدثين فى شكشير ؟ وإلى لأعرف محاورات بلوته حول بعض القصص التى تركها شكشير حول هملت

مثلاً في وللم ما يستر لا يذمّكر معها ما قاله شوقي من الشعر، ومع ذلك فقد كان من الحق على شاعرنا أن يكون علمه بشكسبير أوضح من علم الألمان والفرنسيين في القرن الثامن عشر، لأن فيقته هذا الشاعر العظيم قد تقدم في قرن ونصف قرن تقدماً عظيماً^(١).

وفي رأينا أن هذا تحكّم ، فإن طه حسين يطلب إلى شوقي أن يعبر في ثنائه على شكسبير لاعتن علمه وفقهه به ، بل عن علم القرون التي سبقتة وفقهها به ، ويقارن بينه وبين جوته ، مع العلم بأن جوته كان شاعراً وكان ناقداً ، فله في النقد آراء يتداولها الدارسون والناقدون للأدب والشعر ، أما شوقي فلم يكن ناقداً يوماً ، بل كان دائماً ، كما هو في هذه القصيدة ، شاعراً غنائياً ، لا يعبر عن علمه وفقهه ، وإنما يعبر عن عواطفه وشعوره ، وينظم ذلك بعقلية الشاعر الغنائي ، لا بعقلية الناقد المحقق ولا الفقيه العالم ، فيقول :

ما أنجبت مثل شيكسبير حاضرة ولا نمت من كريم الطير غناء
نالت به وحده إنكلترا شرفاً ما لم تنل بالنجوم الكثر جوزاء
لم تكشف النفس لولاه ولا بليت لها سرائر لا تُخفى وأهواء
شعر من النسق الأعلى يؤيد من جانب الله الإلهام وإيحاء
من كل بيت كآسى الله تسكنه حقيقة من خيال الشعر غراء
وكل معنى كعيسى في محامنه جاءت به من بنات الشعر عذراء
أو قصص كتاب الدهر جامعة كلاهما فيه إضحاك وإبكاء
مهما تمثّل تر الدنيا ممثلة أو تُنلّ فهي من الإنجيل أجزاء
وشوقي إنما يشبه آيات شكسبير بآيات الإنجيل أو بالآيات المترلة لبيان بلاغتها وجمهرها وفضلها في النفوس ، وقد ذكر الإلهام والإيحاء ، وهما طبيعيان

يذكرهما الشعراء كما يذكرهما النقاد حين يتحدثون عن الشعر ، وذكره لميسى في أثناء ذلك ليس فيه غرابة ، فشكيب مسيحي وإن كان متأثراً بوثنية القدماء ، وشعره إنجيل الشعر عند الإنجليز ، وهم يقدسونه تقليداً لا حذ له ، حتى يقولون كلمتهم المشهورة : لو خيّرنا بين شكيبير ومستعمراتنا لاختارنا شكيبير ، فشوق لا يُغرب بهذا وأشباهه . أما قوله إن شكيبير يمثل الحياة مضيئاً إلى ذلك أن فيه إضحاكاً وإبكاء ، وأنه يكشف أسرار النفوس ، فن أدق ما وُصف به شكيبير بين النقاد ، لأنه من المعروف عندهم أن مأساته تحوى غير قليل من عناصر الضحك ، وأنه بارع براعة لا حد لها في كشف النفوس وتقل أسرارها ، وتمثيل الحياة في مختلف مظاهرها ، إذ كانت له عين بصيرة واسعة نافذة استطاعت أن تحوّل الأعمال والأقوال البشرية إلى شعر . فلخصّ شوق هذه الخصائص في أبياته على طريقة الشاعر الغنائى الذى يوجز ويلمّح ويشير من طرف خفى . أما الأسئلة التى سألها شوق بعد ذلك لشكيبير عن الموت وما بعد الحياة فقدّم لها بأنه أبان للناس عن هذه الحياة الدنيا وما يجرى فيها من عواطف ونزعات وأخلاق فهل له أن يبين لهم عن أخراهم وما هم ملاقون فيها ، ويفضى إليه بما عنده من أسرار ؟ .

والحق أن من يقرأ كثيراً من نقد طه حسين والعقاد لشوق يرى فيه ضرباً من التحكم ، مرجعه إلى أنهما يحاولان في كثير من نقدهما قياسه بمعايير غربية . وما كانا يأخذان عليه أيضاً ، واندفع الشبان من وراءهما يثيرونه كثيراً ، وفرة استخدام شوق للصور القديمة في شعره ، فإذا عادت أم المحسنين بعد غيبة طويلة في تركيا استقبلها شوق بقوله :

ارفعى السُّرَّو حَيِّىَ بالجبينِ وأرينا فَلَقَ الصُّبْحِ المبينِ

وقفى الهودجَ فينا ساعةً نقتبس من نور أم المحسنين

واتركى فضل زماميه لنا نتناوب نحن والروح الأمين

وهى لم تعد في هودج ، وإنما عادت في سيارة ، فلا زمام ، ولا سُرَّ ،

ولاشيء، ومن هنا قالوا: ماذا يضير شوقي لو أنه ذكر أنها عادت في سيارة، ولكنه أبى إلا أن ينزع نفسه من الحاضر، ويرتد إلى الوراء، إلى الجاهلية وعصر الناقة والبعر، كأنه يعيش في الصحراء لا في القاهرة المتمدينة المتحضرة التي اختلفت وسائل النقل والمواصلات فيها عما كان الشأن في القديم. ومما انتقدوه عليه، ويمجى هذا المجرى استفتاحه قصيدته: «مشروع ملنر» بقوله:

اِثْنِ عَيْنَانَ الْقَلْبِ وَأَسْلَمْ بِهِ مِنْ رَبِّبِ الرَّمْلِ وَمِنْ سِرْبِهِ^(١)

قالوا ما لنا ولهذا الربرب يجره من الرمل جرًّا ؟ ولماذا لا يتنزل في فتاة قاهرة أو من عصره ؟ ولكنه يريد دائماً التقليد ، حتى في الغزل ومن يتنزل بهن. ويقول في قصيدة 'أنشدت في حفل تكريم لأشخاص اعتقلوا ثم أفرج عنهم':
يَحْدِجُنِ بِالْحَدَقِ الْحَوَاسِدِ دُمِيَّةً كَطَبَاءِ وَجَرَةٍ مُقْلَتَيْنِ وَجِيدًا^(٢)

فيقول نقاده ما لنا ولوجرة التي ذكرها امرؤ القيس في بعض شعره ؟ إنه أبى إلا أن يتابع وأن يبالغ في متابعتها ، فيركب العصور من خلف ليأتي بلفظة من امرؤ القيس وأمثاله الجاهليين ، حتى يروع سامعيه . وهو لا يصنع ذلك بالغزل وما يتصل به فحسب ، بل يطبقه على كثير من شعره ، فإذا انتصر مصطفى كمال على اليونان وأخرجهم من بلاده لم يذكر عُدَدَ الحرب الحديثة التي استخدمها هو وجيشه من الدبابات والطائرات والمدافع^(٣) ، بل ذهب يذكر السيف والنسنا وما يتصل بهما :

لَمْ يَأْتْ سَيْفُكَ فَحْشَاءَ وَلَا هَتَكَتْ قَتَاكَ مِنْ حُرْمَةِ الرِّهَانِ وَالصُّلْبِ

فهو لا يمانس بين العصر وشعره ، ولا يحقق كلامه ، ولا يحاول أن يجعل صلة بينه وبين الواقع . وكان مثل هذا النقد يوجه فيما يماثل السهام النارية ، يريد أن يمترق حجاب هذا الشاعر الذي يستهوى الناس من حوله ، بل كان

(١) ربرب الرمل وسربه: القطيع من البقر والظباء والاستمارة واضحة.

(٢) يحدجن: يبالغن في النظر. دمية: حسنة. وجرة: موضع (٣) انظر حافظ وشوقي ص ٢٦.

يوجّه فيما يماثل عصا موسى ، يريد أصحابه أن يقضوا على سحر شوق وأن يلقفوا ما يأفك من شعر !

والحق أن شاعرنا ليس عليه من بأس في استخدام ذلك كله ، لأنه حين يستخدمه لا يقصده لذاته ، وإنما يتخذ رموزاً ، فهو يرمز بالمودج عن السيارة ، ليكسب المقام وقاراً وتجلّتهً يخلفهما القِدَم . وعلى نحو من ذلك يذكر ربّ الرمل وطلباء وجِرة والسيف والقنا ، فهذه كلها أشياء لا يعينها شوق بذاتها ، وإنما يستخدمها من حيث إنها رموز تقليدية تجري على ألسنة الشعراء . فكان من الواجب أن لا يشتط النقاد في قبحه لاستخدامه هذه الرموز ، فهو يعرف قبلهم أنها قديمة ، ولكنه يتخذها لتضيق على شعره جمالاً حيناً ، ووقاراً حيناً ، وهو لا يريد بها دالة بمعانيها الأصلية الدقيقة ، وإنما يريد بها على أنها رموز فقدت معانيها القديمة ، وأصبحت رموزاً لمعان متجددة .

وشوق لا يخرج بذلك على ذوق الغربيين أنفسهم ، فشعراؤهم يستخدمون أشياء يونانية ولاينية كثيرة ، قدّم عليها الزمن وطال عليها العهد ، ولا يلومهم أحد من النقاد ، لأنهم يعرفون أنهم يستخدمونها رموزاً لا أكثر ولا أقل ، وهي رموز لا تفقد الشعر جماله ، بل تضيف إليه جمالاً على جمال ، إذ تعين على خلق جوٍّ شعري بديع ، فيه قديم وجديد وماض ومعاصر .

وما لا شك فيه أن الناس يعيشون غير منبئين من قديمهم ، بل إنهم يزعون دائماً إلى الاتصال بماضيهم ، فإذا حاول شوقي هذا الاتصال لم يكن من حقنا أن نحرمه منه ، ولا أن نشوش عليه ، إنما الذي من حقنا أن نتساءل عنه هو هل وفّق في التعبير عن مشاعره وخواطره وأفكاره ومعانيه ؟ . هذا هو السؤال الذي يوجّه إلى شوقي ، أما أنه يستخدم القديم أو العناصر القديمة في شعره فهذا من حقه ، ما دام يحسن أداء معانيه وتصوير عواطفه ، بل لعله إنما كان يتفوق ، أو بعبارة أدق كُتب له أن يتفوق على من كانوا يبالغون في التجديد ، ويتخذونه مثلاً للمحافظة ، لهذا المترع في فنه ، فهو لا ينسى القديم ،

وشعره لذلك لا يخرج على النوق العربي العام ، ولا يشذ على الصورة الفنية المرسومة في أذهان الناس .

وكأنه كان يملك أسرار الشعر العربي ، فهو يحسن أداؤه ، ويحسن خلق الجو الذى يجلب الأنظار إليه ، تارة باستخدام العناصر الحاضرة ، وتارة باستخدام العناصر الماضية ، وهو يزاوج بين المجموعتين مزوجة من شأنها أن تُشعر من يقرأونه بأنهم يقرأون شعراً عربياً ، فالطريق الفنى الموروث لم ينقطع والجو الشعرى لم يتبدد ، بل لا تزال الدروب متصلة ، والخيط غير منقطعة .

ومع ذلك كان شوقى يصلى نارا حامية من العقاد خاصة ومن شباب الجيل الجديد ، فكان كلما أخرج قصيدة تُصَوَّب إليه السهام ، حتى حين احتفلت الحكومة المصرية رسمياً بتكريمه ، واجتمع الشعراء لذلك من آفاق العلم العربى ، فإن السهام والتبال سرعان ما تجمعت في عدد السياسة الأسبوعية الذى خرج ليسجل هذه المناسبة . وأكثر ما فيه إنما رَمَى به شبابٌ نزعوا عن قوس طه حسين أو قوس العقاد ، فكنت لا تسمع ولا تقرأ إلا شاعر التقليد وشاعر الخلدوى ، وشاعر المناسبات ، وشاعر الصنعة والتكلف وشاعر المعارضات الشعرية ، وقلما تقرأ أو تسمع ثناء أو نقداً عادلا أو رأياً شخصياً صادراً عن تمهل وأناة في الحكم على الشاعر ووظيفته وبيان قيمته الفنية بياناً غير متأثر بآراء سابقة ، وكأنما كان يدعُ العصر أن يهاجم الشبان وناشئة الجيل الجديد شوقى دون أن تكون لهم أسلحة حقيقية يهجمون بها عليه ، فأسلحتهم كلها مستعارة من طه حسين والعقاد ومن لفّ لفهما من كبار النقاد المعاصرين .

ومن المؤكد بل من اليقين أن طه حسين كان أكثر اعتدالا من العقاد في نقده لشوقى ، فلم يبالغ مبالغته في تجريجه ، ولم يسرف لإسرافه ، بل كان دائماً يشيد بمواهبه ونبوغه ، ويقول إنه ردّ إلى الشعر العربى نضرتة وبهاؤه القديم ، ومهد خير تمهيد لهضمتة الحديثة في مصر ، بل لزعامتها وقيادتها لشعراء العرب في الأقطار الإسلامية المختلفة .

فتقد طه حسين كان يسوده غير قليل من الإنصاف والاعتراف بعقوبة شوقي في الشعر ، أما العقاد فيرسل نقده دائماً على شوقي كأنه شواظ من نار ، يريد أن يحرق به شعره وفته ، لعله يكون « بخوراً » لقن الجليل الجديد وشعره الجديد كل الجدة في تقاليده الفنية المكتسبة من الغرب . وكان ينتهز كل فرصة ينشر فيها شوقي قصائده ليأخذ عليه مسالكه ، وكان من أهم هذه القمص قصيدة شوقي في مهرجان تكريمه ، وهي قصيدة طريفة ، يفتتحها بوصف الربيع وإقباله ، ويجرى الوصف على هذا النحو :

مَرْحَبًا بِالرَّبِيعِ فِي رَيَّاعِيهِ	وَبَاتَّوَارِهِ وَطِيبِ زَمَانِهِ
رَقَّتِ الْأَرْضُ فِي مَوَاقِبِ آذَا	رَ وَشَبَّ الزَّمَانُ فِي مَهْرَجَانِهِ
نَزَلَ السَّهْلُ ضَا حَكَ الْبِشْرِ عَمَشِي	فِيهِ مَنَشَى الْأَمِيرِ فِي بُسْتَانِهِ
عَادَ حَلِيًّا بِرَاحَتِهِ وَوَشْيًا	طُولُ أَنْهَارِهِ وَعَرْشُ جَنَانِهِ
لَفَّ فِي طَيْلَسَانِيهِ طُرَّرَ الْأَرْضُ	ضُ فُطَابِ الْأَدِيمِ مِنْ طَيْلَسَانِيهِ ^(١)
سَاحَرَتْ فِتْنَةُ الْعَيُونِ مَبِينٌ	فَصَلَّ الْمَاءُ فِي الرَّبِيِّ بِجُمَانِهِ ^(٢)
عَبَقَرَى الْخِيَالِ زَادَ عَلَى الطَّيْنِ	فَ وَأَرَبَى عَلَيْهِ فِي أَلْوَانِهِ
صَبَغَتْهُ اللَّهُ ! أَيْنَ مِنْهَا رَفَائِيهِ	لُ وَمِنْقَاشُهُ وَسَحَرُ بَنَانِهِ
رَنَمَ الرُّوضُ جَدُولًا وَنَسِيمًا	وَتَلَا طَيْرٌ أَيْكِهِ غُصْنُ بَانِيهِ
وَشَدَّتْ فِي الرَّبِيِّ الرِّيَّاحِينَ هُمْسًا	كَتَفَّتِي الطَّرِيبِ فِي وَجْدَانِهِ
كُلَّ رِيحَانَةٍ بَلَحْنِي كَعُرْسٍ	أَلَقَّتْ لِلْغَنَاءِ شَتَّى قِيَانِهِ
نَعْمُ فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ شَتَّى	مِنْ مَعَانِي الرَّبِيعِ أَوْ أَلْحَانِهِ

وقرأ العقاد القصيدة ، ووقف عند هذا المقطع واتخذته وسيلة ليصب

(١) الطيلسان: كساء أخضر. الأديم: وجه الأرض. طرر: جوانب. (٢) الجمان: اللؤلؤ.

منه فوق رأس شوقي في أثناء تكريره وعلى مفروق إكليله حميماً من تقده اللادغ ،
يريد أن يحمو به هذا التكرير محواً ، يقول :

« ولندع من الأبيات ما يرادف نداء الباعة في الأسواق (بالورد الجميل
والقلل العجب والقرحنا روايح الجنة) ولننظر ما بقى فيها من دلائل الإحساس
بالربيع والامتزاج بالطبيعة والشغف بالجمال في موسم الجمال والحياة . كل
ما يبقى بعد ذلك أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير في بستانه ، وأن
صبغة الله أجمل من صبغة رفاثيل . فأما أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير
في بستانه فيصح أن تكون كلمة موظف في شارة الوظيفة لا كلمة إنسان في
نشوة السرور بجمال الحياة وسكرة الفرح بالأشواق والآمال والذكريات والأشجان .
وهي لا شيء من حقيقة ولا من تمويه ، ولا شيء من زينة صحيحة ولا من
زينة مزيفة ، ولا شيء من عيان بالنظر أو تصور بالخيال ، فشيبة الأمير
في بستانه كشبة كل إنسان في كل بستان ، والأمير لا يكون على أجل حالاته
هناك ، لأنه قد يمشى في مياذله التي لا تميزه عن سائر الناس . . . والربيع
بعد هو البستان ، فهلا قال شوقي إن الربيع يمشى في الربيع مشية الأمير
في الأمير ، والأمير أيضاً قد يكون شيئاً فانياً ، لا حساً فيه ولا عاطفة ،
وقد يكون فنى دميماً لا بهجة له ولا وسامة ، وقد يكون أميراً كأمر الشعراء ،
لا حس فيه ولا عبقرية ، ولا أشعار له ولا ألحان . فاذا من إحساس الإنسان
فضلا عن الإنسان الشاعر في ذلك التشبيه الذي جعل لنا الربيع ملحماً بالميزانية
والتشريفات والدواوين ؟ . وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفاثيل فكلمة
لا دليل فيها على إحساس بالطبيعة ولا إحساس بالفنون ، كلمة فيها من الغباء
ما يكشف عن عامية مطبقة وجهل بعيد القرار ، فالعامية المسفون هم الذين
يفهمون أن طلاوات الصور أجمل من صبغة الطبيعة ، ويحتاجون إلى من يقول
لهم إن تلوين الله أجمل من تلوين رفاثيل . أما النفس التي تذوق جمال الطبيعة
وتذوق جمال الفن فليست تحتاج إلى من يقول لها كيف أن الأصباغ في الرياض
أجمل من الأصباغ في الطروس ، وليست تفهم أن الفن بهجة ألوان تغالب

ألوان الأزهار والأتوار . . . ثم أى معنى عميق أو قريب لأن تقول للناس إن صبغة الله أجل من صبغة رفايل إلا أن تكون ممن يفهمون فهم العامة للطبيعة والفنون ؟ ثم هل كان رفايل بعد كل هذا مصوراً مفتتاً في تصوير الرياض والأزهار ؟ لا ، بل كان الرجل مصوراً وجوه وشخص مقلدة برع فيها براعته ، ولم يُضرب به المثل قط في تصوير الرياض والأزهار ، فلا حِسَّ هنا بالطبيعة ولا ذوق للفن ولا علم بالتاريخ . فإن كان ثمَّ إمارة (كناية) في الدنيا فهي إمارة هذا الذى لا يكفيه أن يُعَدَّ شاعراً ، حتى يعد أمير الشعر ، وحتى يقال إنه عنوان لأسمى ما تسمو إليه النفس المصرية من الشعور بالحياة^(١) .

والعقاد لا ينصف شوق بهذا التقد ، وطبيعى أن لا ينصفه ، وهو ثائر عليه كل هذه الثورة العنيفة ، التى ينكر فيها عليه كل شيء حتى الألحان والأشعار ، وحتى أن يكون له إحساس الإنسان العادى ، وينادى ، فيصفه بالعامية والإسفاف والغباء ، وما يزال يجرِّحه محققاً عليه مغيظاً منه ، حتى يخلع عنه إمارة الشعر التى توجَّهُ بها شعراء العالم العربى كله .

وبنى العقاد نقده على صورتين استخدمهما شوق ، أما الصورة الأولى فتشبيهه بالرييح بالأمير ، وهى صورة طريفة ، لا يفد منها على الذهن مطلقاً مقدرات العقاد ، تلك المقدرات التى لا يمكن أن يفكر فيها . شوق ولا من يقرأونه لسبب بسيط ، وهو أن شوق يشبه الريح بالأمير في خيالاته ورويته وما يلبس من ثياب مزركشة بالقصب ، مطرزة أكمامها بالوشى . وليس في الصورة غرابة ولا رائحة الميزانية والدواوين ، إنما فيها التماذى في إكالمها بالبشر والضحك والمواكب والمهرجان . وكل ذلك يحتذى فيه شوق على الأسلوب العربى المعروف ببراعة الاستهلال ، فهذه مواكب الشعراء من الشرق العربى اشتركت في مهرجان تكريمه وضَمَّرَ إكليل الإمارة لشعر على مفرقه ، فهو يشير إلى ذلك كله إشارة بارعة في قصيدته التى يشكر فيها كل هؤلاء الذين جاموا بتوجُّونه ، ويمجِّسونه على هرش إمارته .

أما الصورة الثانية فقارة شوق لصيغة الله بصيغة رفاثيل وتقديم الأول على الثانية ، فقد رأى العقاد في ذلك جرحاً للإحساس بحمال الطبيعة ، إذ قرنها شوق إلى الجمال المصنوع ، يصنعه رفاثيل . والعقاد غير محق في نقله ، لأن رفاثيل من أبرع المصورين في التاريخ البشرى ، وليست لوحاته « مصبغة ألوان » وإنما هي آيات من أعظم آيات الإنسان . ومن المعروف أن لوحة المصور وإن حاكت الطبيعة فإنها تجملها وتضيف إليها بدعاً جديداً من مخيلة الرسام الحاذق ، وهو بدع يتسابق الهواء في شراء لوحاته الباهرة ، حتى لتشتري اللوحة بآلاف الجنيهات . فإذا قارن شوق بين الربيع ولوحات رفاثيل لم يكن مغرباً على أصحاب الأنواق الجديدة الذين يؤمنون المتاحف ، ويبرهم ما يرون فيها من رسوم تحيّرهم سواء أكانت للطبيعة أو لأشخاص وجوه ، فكمال المحاكاة والتقليد للطرفين طرفي الأزهار والأشخاص واحد ، والبهجة والروعة بالكمالين واحدة .

شوق يقول إنه حين ينظر إلى الطبيعة في الربيع ترسم أمامه كأنها لوحات ، تتجمع فيها الخطوط والأضواء والظلال والألوان ، وهي لوحات تستمد من أصباغ مقلدة تضيئ بالسحر والفتنة والجمال ، هي أصباغ الله . وليس في هذا التصوير قصور ولا انعدام للإحساس بالطبيعة ، بل على العكس يعلن شوق أنه يرى الطبيعة أمامه رؤية عميقة ، يتجسم فيها الجمال ويتجسد ، فإذا هي تبدو في شكل وحات تامة كاملة ، لا تبدو له كما تبدو للإنسان الذي يراها متناثرة من حوله ، وإنما تبدو مجمعة مركزة ، كما تجتمع الخطوط وتتركز الألوان في اللوحات الأنيقة البيهجة ، التي تشع سمراً وجمالاً .

على أن هذا النقد الذي ناقشه الآن ، والذي تقف للمجادلة في جملته وتفاصيله كان خيراً وبركة على شاعرنا وعبقريته الخصبية ، فقد أخذ يفيض بها على مناح وجوانب مختلفة ، فانصرف عن القصر والحدوي أو صرفته الظروف ، وعكف على الشعب وأخذ في مخالطته والتعبير عن حياته وآماله . ولم تُنَجِّهِ هذه التزعة الجديدة من حالات العقاد ، بل ظلوا يتعقبونه ،

وظلوا يقدونه ويُجرحونه، وكل ما أتاهم بقصيد استبحوه ، متأثرين بما قرأوه في النقد الغربي عن الشعر والشعراء ، وما يرون هناك من تماذج فنية مختلفة . وكان يعلو الصباح والضحج حينما تُنشر قصيدة أو ينشر جزء من الديوان . ثم يهبط ، ثم يعود إلى العلو والارتفاع مع القصيدة الجديدة أو الجزء الجديد . ولم يلبث الينبوع أن تفجرت منه عينٌ صافية حققت الحلم الذي كان يراود الجيل الجديد منذ أوائل هذا القرن ، وتقصد الشعر التمثيلي الذي ابتكره شوقي في العربية، فبَدَأَ بذلك نفسَ هؤلاء المجددين الذين كانوا ينكرون عليه شاعريته ونبوغه فكانوا يكثرُونَ من نقده ، كما كانوا يكثرُونَ من الحديث عن الأئمة الأوربية الكبيرة من الشعر القصصى والتمثيلي ، وقد رفعوا من أمامهم حواجز القوافي وسدوها المراكمة ، واستحدثوا الشعر المرسل ، ومع ذلك ظلوا دون غايتهم ودون أمنياتهم ، حتى أخرجها لهم شوقي من حيز الخيال إلى حيز الحقيقة .

وهذا اللون الجديد الذي استحدثه شوقي لم يصرف نقاده عنه ، بل ازدادت العواصف الجائحة هياجاً ، وازداد ما تثره من العجاج والغبار^(١) وأكثر ما كان يُثار أن شوقي لم ينجح في تجديده ، وأنه لا يزال قاصراً قصوراً شديداً عن بلوغ الآيات الرائعة التي كتبها شعراء الغرب الممتازون ، ولعل أهم ما كُتِبَ حيثنَدُ نقدُ العقاد لرواية قمبيز ، وسنعرض له في الفصل التالي .

لهمهما يكن فإن هذا النقد الجديد عند العقاد وطه حسين وأضرهما كان له آثار كبار في شعر شوقي ، فقد كان يشحذ ذهنه ، وكان من الذكاء والنبوغ والعبقرية بحيث استطاع أن يوازن في فنه موازنة دقيقة بين التقاليد الموروثة في الصياغة والموسيقى وغيرها وبين ما يراد للشعر العربي الحديث من تجديد ومسايرة للعصر والبيئة والظروف ، ومن هنا استمر يستول على المستهلكين لا في سرقنا الأدبية وحدها بل في جميع الأسواق العربية .

الجمهور والصحف

كما يلاحظ على شوقي وغير شوقي في أواخر القرن الماضي وفي أثناء هذا القرن العشرين أنهم أخذوا يتأثرون بالجمهور أكثر مما كان يتأثر أسلافهم ، بل كان تأثر الأسلاف بالجمهور يكاد يكون معدوماً ، فشاعر كالأبي تمام أو المتنبي حينما كان ينظم شعره لم يكن يفكر إلا في الأمير الذي يهديه شعره وفي حاشيته الخاصة . وبذلك كان الشعراء أرسقراطيين بأدق معنى لهذه الكلمة ، فهم لا يعرفون الشعب ولا يتصلون به إلا بمقدار حياتهم الخاصة فيه ، أما بعد ذلك فهم يجهلون جهلاً تاماً ، لأنهم لا يشعرون بوجوده في حياتهم الفنية ، ولا يرون له حقوقاً وواجبات عليهم ، فواجباتهم كلها ، وحياتهم الفنية كلها ، وكل ما يملكون من شعور ، مقصور على الخلفاء والأمراء وبناتناهم لم .

وكانت هذه البطانات تضم^٥ جماعات من العلماء والأدباء كما نعرف عن بلاط المأمون مثلاً أو بلاط سيف الدولة ، فكان الشاعر يستهدف في شعره إرضاء هذه الجماعات الخاصة ، وهي إنما كانت تعنى بالفن من حيث هو فن ، ولم يكن يهمها من أمر الشعب شيئاً ، وبذلك كان الشعر العربي قاصراً أو متخلفاً في تصوير الشعوب الإسلامية في أثناء المصور الوسطى تخلفاً شديداً ، فنحن لا نكاد نعرف من أمر هذه الشعوب شيئاً واضحاً ، إلا ما يأتي عفواً في شعر الشعراء ، وهو إنما يأتي إشارة وتلميهاً ، وقلما أتى واضحاً أو صريحاً .

وكان شعراء المديح هؤلاء يضيفون أنفسهم أحياناً إلى شعراء ، ولكنهم لا يحاولون في أثناء ذلك أن يتحدثوا إلى الجمهور ، إنما يتحدثون إلى أنفسهم ، فيصورون ميولهم وأهواءهم وعواطفهم . وكان هذا أكثر التطور الذي مس^٦

شعرنا العربي في أثناء العصر العباسي وما بعده من عصور ، فإن الشعراء غنّوا أنفسهم ، فنظموا خريات ، وتغزلوا بالإماء والغلمان ، واستشعروا في ذلك غير قليل من الحرية .

ومعنى ذلك أن الشاعر العباسي ومن نسجوا على منواله من شعراء الأقاليم العربية حتى عصرنا الحديث كانوا لا يعنون بالجمهور مطلقاً ، فهم إما أن يعنوا بالأمرء وبطاناتهم من العلماء والأدباء وإما أن يعنوا بأنفسهم ، أما شعوبهم فكأنما سدّوا مغاليق أسماعهم دونها ، فلم يصوروها ، ولم يتجهوا إليها بشعرهم . ومن هنا كانت هذه الشعوب تنفصل عنهم ، وكان لها آدابها الشعبية الخاصة . والبارودي نفسه أستاذ شوقي وسلفه الذي يحتذى على مثاله لا نجد معنيّاً بالجمهور المصري عناية واسعة ، فهو في الكثرة الكثيرة من شعره مشغول بنفسه ، يصف الحروب التي اشتبك فيها ، ويتغنى بآماله وأحلامه ، حتى إذا نغى تغنى بالامه وأشجانه . وفي أثناء ذلك نراه يطلب الإجابة الفنية على طريقة القدماء ، فهو يعارض أشعارهم ، وهو يريد أن يردّ إلى الشعر العربي حياته الخصبة القديمة . وليس من شك في أن اشتراكه في ثورة عرابي قرّبه من الجمهور ومن شعبه ، ولكنه على كل حال استمر في الصورة العامة لشعره يُعنى غالباً بنفسه كما يعنى بالإجابة الفنية من حيث هي . وكانت ثمار المطبعة في أثناء ذلك أخذت تعمل عملها في الحياة المصرية وشاركتها انتشار التعليم الذي بدأه محمد علي ، ثم وسّعه إسماعيل ، فوجدت طبقة كبيرة تقرأ ، واختلفت الوسائل ، فبينما كان القدماء لا يطلعون على شعر شاعر إلا عن طريق المخطوطات أخذت المطبعة توفر جهوداً كثيرة في هذا الصدد ، فمن جهة وفّرت الوقت ، ومن جهة ثانية وفّرت النسخ .

وعلى نحو ما أحدث ظهور المطبعة انقلاباً واسعاً في أوروبا كذلك كان الشأن في مصر ، فقد هيأت لسرعة تداول الكتب كما كانت عاملاً أساسياً في سرعة انتشارها ، وفي كثرة الأفراد الذين يمكن أن يطلعوا عليها . وكان الأفراد من القراء قد كثروا فعلاً بواسطة الاتساع بالتعليم في مصر .

وهذان عاملان أضيف بعضهما إلى بعض ، وتجتع عنهما أن الشاعر أخذ يفكر في الجماعة التي ستقرأ ديوانه ، فتلاشوق حينما طبع الجزء الأول من الشوقيات سنة ١٨٩٨ كان من غير شك يفكر في الجماعات الكبيرة التي ستقرأ هذا الديوان لا في مصر وحدها ، بل في العالم العربي كله . ومعنى ذلك أن الرقعة التي يخاطبها الشاعر أدخلت في الاتساع ، فشوق لا يفكر فقط في بطاقة توفيق وبطانة عباس الثاني ، وإنما يفكر أيضاً في هذه الجماعات التي ستقرأ ديوانه .

وليس هذا فحسب ، فقد أحدثت المطبعة حدثاً هاماً في حياتنا العامة ، أو قل أخذت تحدثه ، وهو الصحف التي تتخاطب مع عدد واسع من القراء . ولم يكتف الشعراء بنشر شعرهم عن طريق الدلووين ، بل أدخلوا ينشرونه عن طريق الصحف ، وأهل ذلك لتطور واسع في شعرنا الحديث عند شوق ونظرائه من أمثال حافظ .

وهو تطور نستطيع أن نرى خطوطه واضحة عند شاعرنا ، فقد كان في أول نشأته يشبه أدق الشبه الشعراء الذين سبقوه ، فهو يمدح ، يحاول أن يرضى الخديوي وبطانته ، وهو ينظم شعراً يعبر به عن بعض عواطفه ، على نحو ما يصنع الشاعر العباسي ، ولكن لا يكاد يتقدم ، ويسافر إلى فرنسا ، ويطلع على الآداب الغربية ، حتى يختلف ذوقه . ويعود فيفكر في نشر ديوانه كما يفكر في الصحف ونشر شعره فيها ، وحينئذ يساق سواً إلى التفكير في الجمهور الذي ينشر له ديوانه ، وفي الصحف التي يخرجها أصحابها للشعب ، متخذين كل وسيلة ممكنة لإرضائه والحصول على إعجابه .

ويرى ذلك شوق رؤية واضحة ، ولكنه في الوقت نفسه يفكر في سيده ، فقد اختار أن يعيش بقصره هذه المعيشة المترفة اللطيفة التي كان مغرماً بها منذ طفولته ونسمة أظفاره ، فإذا يصنع وهو يريد أن يستولى على الشعب المصري ، بل على الشعب الناطقة بالضاد كلها ، حتى يكون له نصيب السبق بين شعرائها ؟ وفكر وقدّر ، ولم تلبث شاعريته الخصبية أن فتحت له أبواباً على مصادرهما يستطيع أن يغد منها ؛ فيرضى الشعب المصري والشعوب

العربية ، وفي الوقت نفسه يرضى سيده أو قل لا يغضبه ، بل لعل منها ما كان يعجبه ويطلبه ، ويلجّ في طلبه .

وكان أهم هذه الأبواب مدح الخلافة التركية ، وتصادف أن كانت أوروبا المسيحية قد أعلنت عليها حرباً صليبية تارة تقودها روسيا ، وتارة تقودها دول البلقان ، وما هي مصر قد وقعت فريسة تحت أنياب الاحتلال الإنجليزي ، ووقع شمال أفريقيا في حياثل الفرنسيين والإسبان والطنجيان . ونتج عن هذا كله أن استنصر المسلمون كرهاً للعالم المسيحي فقد أحسوا بحرب صليبية مقنعة تضرب أوتادها ، بل تفرز حرايبها وسيوفها في صدر الشرق الإسلامي وفي أطرافه المختلفة . وتطَلَّع المسلمون وسط هذه الظلمات إلى الترك والخلافة التركية يتمنون انتصارها وظفرها بأعدائها .

وبذلك تحول شوق يمدح الخليفة التركي وأعماله ، ويمتدّ بانتصاراته معبراً عن الآمال الكامنة في نفوس المسلمين جميعاً وفي نفوس المصريين وزعيمهم مصطفى كامل وأميرهم عباس ، فقد اتفق هوى الأمير والزعيم والجمهور ، وعهد شوق إلى قيثارته ، فغناهم جميعاً هذه النغمة التي تُطربهم وتهز أنفسهم . ومن يطَّلِع على الشوقيات يستطيع أن يلاحظ كثرة القصائد التي يتغنى فيها بالخليفة وبالترك وشجعانهم وخلفهم وما ينوطهم به المسلمون من آمال تجيش في صلورهم ، ونحن نعرف أهمية الخلافة عند المسلمين ، ويستقل ذلك شوق ، فما يزال يذكر مواقف الإسلام السابقة ، وما يزال يمدح الخليفة بالعناصر الإسلامية المختلفة من تقوى وزهد ، فهو الهادي المهدي ، وهو حصن الدين الخنيف .

ولشوق في هذا الباب قصائد كثيرة ، وخاصة في عهد الخليفة عبد الحميد ؛ ومن أروع ما نظمته من هذه التركيات قصيدته « صدى الحرب » في وصف الواقع العثمانية اليونانية وقصيدته « الأندلس الجليلة » و « تحية للترك » غير قصائد أخرى كثيرة .

ولا يقرأ الإنسان هذه القصائد حتى يحسّ فيها عاطفة قوية ، وربما

كان ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى عنصر شوق التركي فكان يستشعر في نظمه آباءه وأصوله ، وفي الوقت نفسه كان يريد أن يرضى سيده ، وكان أيضاً يريد أن يرضى الشعوب الإسلامية ، فاجتمعت أسباب متشابهة ، لتضيق على تركياته جمالا وقوة .

ولم يكن الخليفة ولا كان الترك يقرأون هذه الأشعار التركية ، فشوق ينظم بلغة لا يفهمونها ، وإذن فهو لا يتوجه للخليفة وبطاقته بشعره كما كان يصنع شعراء العصور الوسطى ، وإنما هو يتوجه إلى سيده عباس والشعوب الإسلامية . وهو ينشر هذا الشعر في الصحف السيارة ليقراه المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها . ولا شك في أن هذا يحدث اختلافاً شديداً بين شعر شوقي في مديح الخليفة وشعر من سبقوه من الشعراء في مديح الخلفاء ، فأبو تمام مثلاً حين يمدح المعتصم إنما ينظم شعره للمعتصم ، وينشده له ، أو يقيم من ينشده ، وهو يريد أن يظهر برضاه ورضا بطاقته ، وهو لذلك يحاول جاهداً أن يحسن فنه ، فيوشيه بزخرف بديع ، ولا يتوسع في العواطف الدينية ، يحسها ولكن في رفق ، فليست هي التي تشغله ، وإنما يشغله فنه وعنايته به .

أما شوقي فلم يكن ينشد هذه التركيات عبد الحميد ولا غيره من الترك ، ولم يكن ينشدها بطانة خاصة حول الخليفة ، فالخليفة وطاقته جميعاً لا يحسنون العربية ، ولا يفهمون شيئاً مما ينظم بها ، إنما يؤلف شوقي هذه التركيات وينشرها في صحيفة الأهرام أو في غيرها لتذيع في العالم الإسلامي وتنتشر . ومن أجل ذلك لا يكون اهتمامه الأول بصنعه كما كان الشأن عند أبي تمام ، إنما يكون بالعواطف الدينية ، التي تُعنى بها الشعوب الإسلامية ، ويعنى بها قراؤه في مصر والشام والعراق ، واستعرض أي تركية له ، فستره دائماً يشد في نسيجها خيوط العاطفة الإسلامية ، في الأثناء والختامة والمطلع ، ومن طريف مطالعته قوله في افتتاح قصيدة « صدى الحرب » الرائعة :

بسميكف يعلو الحق والحق أغلبُ ويُتَصَرُّ دينُ الله أيا ن تَصْرِبُ

وما يزال يسندُ القصيدة بمثل هذه النغمات الدينية ، مشيداً بالترك وشجعائهم

وبسألهم وخطبهم ، حتى يقول مخاطباً للخليفة في نهايتها :

فلازلت كهفَ الدين والهادى الذى إلى الله بالزُّلقى له نتقربُ

ولم يكن هناك خليفة حقيقى يخاطبه ، وإنما هو يخاطب الجمهور عن طريق منبر الصحافة ، فالموضوع الخليفةُ أو انتصار الترك على اليونان أو تحييمهم أو نحو ذلك ، وليس الترك ولا خليفَتهم المقصودين بالقصيدة من هذه التركيات ، وإنما المقصود الشعب المصرى والشعب العربى .

وهذا معنى قولنا إن شاعرنا يخضع فى فنه للجمهور والصحف ، فالجمهور يطَّلَع على الصحف ، ويتقدم له شوق عن طريق هذه الصحف ، يريد أن يُطلَّعه على شعره وفنه ، فيختار له موضوعاً يهمه ، واتفق أنه كان يهم سيده ، فلذهب يُكثِّر من التفتُّنى به ويضع على أساسه كثيراً من ألحانه وأنغامه .

ولا ريب فى أن هذا تبدل واسع فى تاريخ الشعر العربى ، فقد أخذ شعراؤه يُعْتَنون بالجمهور ، وأخذوا ينظمون لهذا الجمهور فى الموضوعات التى يهمُّهم بها ، وبذلك لم يعد الشاعر حبيسَ عواطفه الخاصة لا قبيلَ نفسه ولا قبل الخليفة أو الأمير الذى يمدحه ، بل أصبح حبيس عواطف عامة إن صح هذا التعبير .

ونبَّهته العاطفة الدينية التى يصلح عنها فى هذه التركيات إلى موضوع ثانٍ ، لعله كان أمس رُحماً وصلة بالدين ، وهو مدح الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم . وقد بدأ بمدحه الشعراء ، ولكن الأبوصيرى تفوق عليهم تفوقاً واضحاً فى قصيدتيه : الحمزية والبردة ، فرأى شوق أن يعارضه ، وأن ينسج على منواله قصيدتيه : الحمزية والميمية . وعلى طريقته فى المعارضات حاول أن يدخل فى قصيدتيه عناصر وأفكاراً جديدة . أما الحمزية فافتتحها بقوله المشهور :

وُلِدَ الْهُدَى فَالكَائِنَاتُ ضِيَاءٌ وَفَمُ الزَّمَانِ تَبِيْءٌ وَفَنَاءٌ

ولم يبق للأبوصيرى معنى طريقاً إلا حاول تَسْجِهَ فى حِلَّةٍ قشبية أو صُنْعِهِ

في دُرّة يتيمة ، وما زال حتى تعرض للإسلام ودعوته للتوحيد ، ونظامه السياسي والاجتماعي ، فقال :

الإشتراكيون أنت إمامهم لولا دعاوى القوم والغُلُوَاءُ
داويتَ مُتشدداً وداوَوْا طَفَرَةً وأخَفْتُ من بعض الدَّواءِ الدَّاءُ
أنصفتَ أهلَ الفقيرِ من أهلِ الغنى فالكلُّ في حقِّ الحياقِ سواءُ
قلو أنْ إنساناً تخيرَ مِلَّةً ما اختار إلا دينك الفقراءُ

أما البردة فقد خلق لها قلب العالم الإسلامي كله ، يقول أحمد زكي :
« طالما عارض الناس بردة الأبو صيري في القديم وفي الحديث بمئات ومئات
من المنظومات ، لكن الصيت بقي لهذه البردة وحدها إلى الآن . على أن قصيدة
شوقي ، وإن لم ترحزها عن مكانتها ، فإنها قد نالت شرفاً ليس له نظير ،
ذلك بأن الأستاذ الأكبر الذي انتهت إليه وبه سلسلة الحديث النبوي في
مصر ، الشيخ سليم البشري ، مع جلالة قدره وسمو مركزه ورفيع مقامه ،
قد تولى بنفسه وقلمه شرح هذه القصيدة : وقد صاغها شوقي وهو لا يزال في سن
الفتوة وطراءة الشباب ، لكن براعته فيها جعلت شيخ الشيوخ يعرف فضلها
ويقدر نازمها ، ثم يتوفر على شرحها ، وما رأى الناس لذلك مثيلاً قبل
شوقي » (١) . وربما كان أروع ما في هذه القصيدة التي فتنت شيخ الأزهر ،
فجعلته يشرحها ، المقطع الخاص بالدفاع عن غزو الرسول مما يردده البشرون
وبعض المستشرقين عن الإسلام ، وأنه انتشر بالسيف والدم ، يقول :

قالوا غزوتَ ورُسُلُ الله ما بُعِثُوا لَقَتَلِي نَفْسٍ وَلَا جَاعُوا لِسْفِكِ دَمٍ
جَهْلٌ وتَضَلِيلُ أَحْلَامٍ وسَفْسُطَةٌ فتَحَتَّ بالسيفِ بعدَ الفَتْحِ بالقَلَمِ
لَا أَتَى لَكَ عَفْوَاً كُلُّ ذِي حَسَبٍ تَكَفَّلَ السيفُ بِالْجُهَّالِ وَالْعَمَمِ (٢)

والشرُّ إن تلقه بالخير ضقتَ به ذَرعاً وإن تلقه بالشرِّ يَنْحَسِرْ
سَلِّ المسيحيةُ الغراءَ كم شربتُ بالصاب من شهوات الظالم العَلِيمِ ^(١)
لولا حماةُ لها هَبُوا لُنَصْرَتِها بالسيف ما انتفعتْ بالرفق والرحمِ ^(٢)
تلك الشواهدُ تَتَرَى كُلَّ آونةٍ في الأعصرِ الفُرِّ لا في الأعصرِ الدُمِ
أشباعُ عيسى أَعَدُوا كُلَّ قاصمةٍ ولم نُعِدْ سوى حالاتٍ مُنْقَصِمِ
وواضح أن شوق يدافع عن غزو الرسول وأنه لم يَغْزُ إلا بعد الدعوة
للحسنى وعَرَضَ القرآن على الكفار ، وقد أخذ يقرر أن الشر لا يُنْفَى إلا بالشر ،
وقارَنَ بين الإسلام والمسيحية ، فَرَأَاهَا لم تَنْشُرْ إلا عن طريق السيف والقوة
على نحو ما هو معروف في عهد قسطنطين وخلفائه . ثم نَظَرَ في دولها الحاضرة
والدول الإسلامية ، فوجد الدول المسيحية تُعِدُّ كل ما تستطيع من قوة لتحطيم
الإسلام والمسلمين ؛ فهي التي تستعدى السيف وتسفح الدماء .
وفي كثير من جوانب شعر شوقي يتردد هذا اللحن الديني وما يتصل به
من تمجيد الإسلام ، وشعر الإنسان في غير موقف بأنه راسخ الإيمان صادق
العقيدة وهو القائل :

فلم أَرْ غير حكم الله حُكْماً ولم أَرْ دون باب الله باباً
على أنه ينبغي أن لا نبالغ في تصور نزعة الدينية ونظنها نزعة صوفية
فيه ، فقد كان يغنى الجماعة الإسلامية بهذا ونحوه

والحكمُ على شوق في كل ما يتصل بنفسه وذاتيته من أخطر الأشياء ،
إذ خلُقَ كما قلنا في غير هذا الموضع ليكون شاعراً غريباً لاشاعراً ذاتياً ،
وساقته الظروف إلى ذلك ، ساقته وظيفته في القصر ، وساقته رغبته في الشهرة
ولقاء الجمهور وأسباليته ، ساقه ذلك كله لينكر نفسه الأولى التي كانت
تصف الرقص . والتي كانت تنظم مثل (حَفَّ كَأَسَها الحَبَبُ) ويعيش

(٢) الرمح : المنفرة والمصطف .

(١) العلم : الماتج .

متجاهلها ، شاعراً بسيطرة نفوس أخرى ، يغنيها ويصدق من أجلها .

وشوق من هذه الناحية ضريبةٌ تحوّل الشعر إلى الجمهور عن طريق الصحف ، فقد مرّن نفسه تمريناً واسعاً على أن يُحتج بالجمهور وأن يغنيه الألحان التي تعجبه ، وإذا كان هذا الجانب فيه يحجبه عنا بأستار صفيقة فليس معنى ذلك أننا نقلل من شاعريته أو عبقريته ، بل على العكس نعدّ ذلك آية نبوغه ، فهذا الشعر الديني وهذا النغم الإسلامي الذي يطربنا عنده ، والذي نزعّم أنه لا يغني فيه نفسه ولا عواطفه أولاً ، إنما يغني عواطف المسلمين قبل كل شيء ، لم يُتَحْ لشاعر امتلأ بالعواطف الدينية الإسلامية من عاصروه أن يبلغ مبلغه فيه أو يتفوق تفوقه .

ولعل أكبر دليل نسوقه على أن هذا الشعر الديني عنده أراد به الجمهور قبل أن يريد به نفسه أننا نجدّه يُعنى في شعره بالمسيحية لسبب بسيط وهو أن قراءه في العربية لم يكونوا جميعاً مسلمين ، بل كان منهم المسلم ومنهم المسيحي ، لذلك كان يقف من المسيحية موقف المعتدّ بها المؤمن بتعاليمها ، وكان لا يزال يُشيد بالمسيح ، حتى في تركياته ، وحين ينهزم الترك أمام الدول البلقانية المسيحية ، فإنه يستلّ المسيح من هذه الدول ، ويبرئه هو وتعاليمه منهم ، يقول في « الأندلس الجديدة » :

عيسى سبيلك رحمةٌ ومحبةٌ	في العالمين وعصمةٌ وسلامٌ
ما كنتَ مفاك الدماء ولا مراً	هان الضعافُ عليه والأيتام
يا حامل الآلام عن هذا الورى	كثرت عليه باسمك الآلام
أنت الذي جعل العباد جميعهم	رجماً وباسمك تُقطع الأرحام

وهذه القصيدة مثال قوى لما قلناه حتى الآن في تغنيه بعواطف الجمهور ونظمه الشعر من أجله ، فهي قصيدة تركية قبلت حين انهزم الترك في الحرب البلقانية ، نظمها شوقي لا ليُسَمعها الخليفة ولا ليسمعهما الترك ، وإنما نظمها

لجمهور الناطقين بالفساد ، يعنى إليهم هزيمة تركيا وفقداء لمقدونيا ، ويقص عليهم قصة هذا الجرح الدامى الحديد بعد جرح الأندلس القديم . ولكن بين هؤلاء الناطقين بالفساد من هو مسيحي ، ويريد أن لا يؤذى شعوره ، وأن يجعله راضياً عنه ، مقبلاً عليه ، فيأتى بهذه الأبيات التى أنشدناها ، ليجذبه إلى فلكه ، ويشده إلى فنه وشعره . وتجرى فى هذا الاتجاه قصيدته « مرحباً بالهلال » وهى قصيدة قيلت فى رأس السنة الهجرية ، وتصادف أن التى هذا اليوم بعيد المسيحيين ، فلم يقف قصيدته على المسلمين بل جعلها شركة بين الجمهوريين ، حتى ينال رضا الطرفين ، فقال :

عيد المسيح وعيدُ أحمدَ أقبلَا يتباريان وضاعةً وجمالاً
ميلادُ إحسانٍ وهجرة سُودٍ قد غيرًا وجهَ البسيطةِ حالاً

فشوق يغنى المسيحيين كما يغنى المسلمين وهو فى هذا كله لا يغنى عواطفه ، وإنما يغنى عواطف الجماهير التى يعرض عليها شعره ونفسه .

ولاربيب فى أن هذا مترع يستحق التقدير لشوق من حيث التسامح الدينى الذى يمكن أن تكون نفسه مطوية عليه ، ولكننا يلزأء مؤثر عام فى شعره هو الجمهور والصحف ، ونريد أن نحققه ، ونرى مبلغ عمله فيه ، لنستبطنه ، ونرى حقيقته النفسية لا فى أشعاره تلقاء المسيح والمسيحية بل فى أشعاره تلقاء الرسول والإسلام . ونحن مع ذلك لا ننكر جمال شعره فى الدينين ، بل نسجل له مقدرة ممتازة فى حكاية عواطف الناس وتقطيرها شعراً بل سحرًا وفتنة ، سواء أكان هؤلاء الناس على دينه أم على دين آخر . ومن قصائده فى هذا الاتجاه الذى يريد فيه أن يرضى جمهوره من المسلمين والمسيحيين جميعاً قصيدته « فى مسجد أبيصوفيا » ومعروف أنه كان كنيسة ، وحوّله الترك حين افتتحوا القسطنطينية إلى مسجد تُقام فيه شعائر الإسلام ، فالموقف دقيق ، ولكنه عرف كيف يخلص منه على أجنحة من الشعور المرفف ، يقول :

كنيسة صارت إلى مسجد هدية السيد للسيد
كانت لمسي حرمًا فانتهت بنصرة الروح إلى أحمد

واستمر يملك زمام القول ، ولم يسقط من يده أبداً بحيث يغضب المسيحيون
أو يغضب المسلمون . وكل ذلك إنما نريد أن نحتج به على أن شوق كان يحاول
في شعره أن يرضى الجمهور عنه ، فكان يغنيه خواطره على الصورة التي
يريد بها بل التي يحلم بها خياله ، وينبض بها قلبه وشعوره .

وما يُعتمدُ لشوق حقاً أنه أنشد المصريين كثيراً في الاتحاد بين المسلمين
والأقباط ودعاهم أن يتصموا جميعاً بحب الوطن ، وله في ذلك دررٌ لامية
كثيرة ، كان ينتهز كل فرصة ، فينظمها ، من مثل قوله في تكريم واصف
غالي سنة ١٩٠٦ :

يا بني مصر لم أقل أمة القبط ط فهذا نشبتُ بحبال
واحتيالٍ على خيالٍ من المج د ودعوى من العراض الطوال
إنما نحن مسلمين وقبطاً أمةٌ وُحِّدت على الأجيال
سبق التليُّ بالأبوة فينا فهو أصلٌ ، وآدمُ الجدُ نال
وقوله في رثاء بطرس غالي الذي قتله الورداني في سنة ١٩١٠ :

أعهدتنا والقبط إلا أمةً للأرض واحدة تروم مراما
نعلُ تعاليم المسيح لأجلهم ويؤثرون لأجلنا الإسلاما
الدين للديان جلّ جلاله لو شاء ربك وحد الأقواما
هذى قبوركم وتلك قبورنا متجاورين جماجماً وعظاما

ولا ريب في أن نفس شوق كانت كبيرة ، فهي تتسع لدينها والديانات

الأخرى ، غير أن ذلك ليس هو الأصل الذى بُردَ إليه هذا اللحن فى شعره ،
فردّه عنده إلى الجمهور والتغنى بكل أحلامه وآماله . ومن المحقق أنه فى كل ذلك
إنما كان يفكر فى جمهوره وقرائه ، ولذلك نجد عنده هذا اللحن ، كما نجد عنده
ألفاظاً أخرى ، ولولا الجمهور ، ولولا أنه يخرج شعره له لما دارت بخلفه .
ومن هذه الألحان لحن العروبة ، وهو لا يتضح على جناح الطائر قبل الحرب
الكبرى ، ولكن مع ذلك يلمع على بعض ريشه ، وهذا طبعى لأنه كان
يتغنّى بالإسلام وبالحلافة التركية وبالمسيحية ، وكل ذلك كان يجره لأن
يتغنّى بالعروبة ، وهى الرابطة القوية بين المسلمين والمسيحيين ولجنهم المشترك
حين يذكرون ماضيهم وحاضرهم وموقفهم تجاه الغرب وألمه . وما أم العروبة
كلها إلا أم مهيسة الجناح ، قد هوت إلى الخفيض فى كل مكان بعد
التحليق فى السماء ، ويرى ذلك شوق ، فيستشعر عاطفة العروبة كما استشعر
عاطفة الإسلام ، وينبى العرب آلامهم وآمالهم ، واستمع إليه يخاطب عباساً
حين حجَّ إلى البيت الحرام وزار قبر الرسول الكريم :

إذا زرتَ يا مولائى قبر مُحَمَّدٍ وَقَبِلْتَ مَنَوى الْأَعْظَمِ الْعَطِرَاتِ
وفاضتْ من الدمع العيونُ مهابةً لأحمد بين النُسرِ والحُجراتِ
فقلْ لرسولِ الله : ياخيرَ مُرْسَلٍ أبثْكَ ما تلتزى من الحَسراتِ
شعوبك فى شرق البلادِ وغربها كأصحابِ كَهْفٍ فى عميقِ سُبُباتِ
بأيمانهم نوران : ذِكْرُ وَسْنَةٍ فما بالهم فى حالِك الظُّلُماتِ
وذلك ماضٍ مجدهم وفَخارهم فما ضرَّهم لو يعملون لآتى

ومن هذا اللحن قوله فى قصيدته « مرجأ بالهلال » :

أَمَ الْهلالِ مَقالَةً من صادقٍ والصدقُ أليقُ بالرجالِ مَقالا
هنا هلاككمُ تكفَّلَ بالهَدَى هل تعلمون مع الهلالِ ضلّالا

سَرتِ الحضارةُ حَقبةً في ضوئه ومضى الزمانُ بنوره مُختالاً
 وبني له العربُ الأجاودُ دولةً كالشمسِ عَرشاً والنجومِ رجالاً
 رفعوا له فوقَ السَّماكِ دعائماً من علمهم ومن البيانِ طوالاً
 اللهَ جَلَّ ثناؤه بلسانهم خلقَ البيانَ وعلمَ الأمثالاً

ويُكثرُ شوقُ من الإشارةِ إلى اللغة العربية في شعره ، فهي لسان العرب المين عن رقيهم القديم ، وبها نزل الوحي وآى الذكر الحكيم ، وما زالت ترجمان العرب ، ومن قيثارتها يستخرج شوق أنغامه . عل أن غناء شوق بالعروبة والعربية ليس كثيراً في شعره قبل الحرب الكبرى ، فقد كان لا يرى من وطنه إلا عباساً ، فهو الكوكب الذى يدور الوطن فى فلكه ، وشوق مشغول بتملق الكوكب عن تملق الفلك ، أو بعبارة أخرى مشغول بتملق الأمير عن تملق الرعية ، والأمير يشغله بذهبه وما يمدُّ إليه من زينة الحياة والترف ، فكان بدسياً أن لا يشعر شوق حيثئذ بالآلام هذا الشعب الراضى فى حمأة اليؤس والاحتلال ، وبالتالي كان غير مهيبٍ ليعزف هذه الآلام ، فهو خادم الأمير وهو إنما يعيش ليعزف له ما يشاء من الألحان والأنغام .

وكانت أنظار الأمير متجهة إلى تركيا ، وقلمها اتجهت إلى الشعب ، فاتجهت إبرة الشاعر مع القطب ، وبذلك لم ينهض شوق بهذه الرسالة القيمة التى كانت تنتظره ، رسالة الشعب وآلامه وما ذاقه حتى الثمالة من كنوس العذاب والشقاء ، حتى لتذوى زهرته الناضرة ، إذ يصيبه القدر فى أعزِّ بنيه وأحبهم إليه : مصطفى كامل ، وكان صديقاً لشوق فى صباه وشبابه ، ومع ذلك لم تحرك القيثارة ولم ينبض قلب الشاعر ولم يخفق نواً ، لأن سيده لم يكن راضياً عن مصطفى لاختلافهما قبيل وفاته فى بعض وجوه الرأى ، فلم يستطع أن يتلو شعراً أو ينشده فيه يوم مصيبة الوطن به

وقد يكون السبب الحقيقى فى أن شوق لم يتغن حيثئذ بأمال وطنه وآلامه

غناه قوياً واضحاً أن ثورة الوطن لم تكن قد التبت نيرانها ، ولكن مع ذلك كان ينبغي أن يعيش في تباشير التزعة الوطنية التي أخذت أنوارها تنقلت في أفق حياتنا المصرية منذ مطلع هذا القرن .

وإذا كان شوقي لم يُعَنَ حيثُنهائية واضحة بحاضر وطنه ، فإنه هبى عناية قيمة بماضيه ، فكتب ملحمة الرائعة « كبار الحوادث في وادي النيل » وكتب قصيدته اليتيمة « أيها النيل » هلع في بصره المتألق المتموج تاريخُ وطنه كأنه قوس قزح يسطع في السماء فصرخ من أعماقه ، وذهب بتشد على فيثائه أغاني ، يصور بها جمال هذا القيس الرائع . أما حاضر الوطن فلم يُعَنَ به ، وكأنما كان من الضروري أن يخرج من برجه العاجي وحياته الضيقة في القصر حتى يرى عالم وطنه المحبوب عنه ، وحتى يتطلع عنه نير ميله ، فلا يرى للشعب من خلال رغباته ونزعاته ، بل يراه مستقلا على حقيقته . وخرج شوقي من البرج العاجي أو الذهبي ، ولكنه لم يخرج إلى الشعب ، بل خرج إلى المنفى في إسبانيا ، وهناك أخذت الكأس تمتلئ بالعاطفة الوطنية ، فقد أبعدَ شوقي عن ملاعب شبابه ، ورآها من بعيد يحُم عليها كابوس الاحتلال الذي يذيقها ألواناً من المذابح ، فحنَّ الطائر إلى روضه ، يحكي ذلك في قوله الذائع :

وطنى لو سُفِلْتُ بالخلد عنه نازعتنى إليه في الخلد نفسى

وكانما كان منى شوقي عن القصر وعن وطنه جسراً وضحه ربة الشعر ليَعْبِرَ عليه من برجه المنعزل عن الشعب إلى الوديان المنحدرة الملتفة حول النيل وجداوله وعيونه وغُدْرانه ، وما يجرى في هذه الوديان من أحلام وآمال وآلام ، وما يئن تحتها الشعب من جروح وقروح

وعاد شوقي إلى وطنه ، وقد اندلع بركان الثورة الوطنية ، فرأى آثارها ، بل رأى النداء تَحْضِبُ أرض الوطن وتسيل في نواحيه ، واستقبل الطلاب شوقي في فناء محطة القاهرة استقبالا رائعا ، وحملوه على الأعناق حتى سيارته

والدموع تترقرق في عينيه^(١) ، وصفقت ربة الشعر ، وطربت طرباً شديداً ، وأخذت ترفرف في الفضاء محلقة فرحة ، فقد حول شوق بصره من سماء القصر الزاهية إلى أرض مصر الدامية ، وأخذ الوطن يحتضن ابنه ، ويضمه إلى صدره ، ويثبته خواطره وأشجانه ، ولم يلبث أن استيقظ ضمير شوقي الوطني بعد أن ظل طويلاً يغط في نوم عميق ، فكتب قصيدته « بعد المنفى » يعلن فرحته ببقاء وطنه ، وأنه سيعتقه اعتناق المؤمنين العابدين ، يقول :

ويا وطني لقيتكَ بعد يأسٍ كأنِّي قد لقيتُ بك الشُّبابا
وكلُّ مسافرٍ سيؤوب يوماً إذا رُزِقَ السلامة والإيابا
ولو أُنِي دُعيتُ لكنتُ ديني عليه أقابلُ الحُتمَ المجابا
أديرُ إليك قبل البيت وجهي إذا فُهِتْ الشهادة والمتابا

وفراه في نفس القصيدة يتحدث عن مشكلة التوطين وجشع بعض التجار ، وفي ذلك إرهاب صامت بمستقبل قصائده ، فلم تعد تُعنى بمشاكل القصر ، بل أصبحت تعنى بمشاكل الشعب .

على أنه ينبغي أن لا نطلق كلامنا إطلاقاً ، فإن أفاعي « البروتوكول » السياسي وأغلاله لا تزال تشد شوقاً من حين إلى حين ، ويظهر أن الطوق الذهبي الذي كان يجذبه منه القصر ويجرّه به كان من الروعة في نفسه بحيث لم يفكه تماماً من حول عنقه ، فقد تغنى بالملك فؤاد في غير قصيدة ، وإن لم يكن الموضوع الأساسي لشعره ، فقد كان يستهدفه ويتخذ إليه في كثير من وجوه قوله . ولا ريب في أن هذا بقية من وظيفته القديمة في القصر ، فقد تعود أن يتملق سيده ، وهو بالرغم من حريته الآن لا يستطيع أن يخلص من ريقة التبعية القديمة .

ومهما يكن فقد انبجست العاطفة الوطنية في نفسه ، وإن كنا نلاحظ

شيئاً من الفتور أول الأمر في متابعة الشعب في آماله ، ويتضح ذلك في قصيدته التي نظمها في « مشروع ملر » وهو مشروع عارضه المصريون سنة ١٩٢٠ فكان من الواجب أن يقف شوقي في صفوفهم ، ولكننا نراه يتخلف مع أقلية كانت راضية عن المشروع ، فيقول :

ما بالُ قوى اختلفوا بينهم في مِنحة المشروع أو تَلْيِهِ
من يَخْلَع النّير يَمْشِ بِرَهَةٍ في أثر النّير وفي تَذْبِوِ
لا تَسْتَقْلُوهُ فما دهركم بحاتم الجود ولا كَعْبِوِ

وأحسن شوقي أنه سقط في وهدة عميقة ، فثاب إلى رشده ، ولم يعد إلى التخلف عن شعبه ، بل سار في ركبته ، حتى إذا عُرِض مشروع ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ ذهب ينادي بأنه لا ينفي بأمانينا ، وأذاع ذلك في قصيدته التي يقول في مطلعها وفي أثنائها :

أَعِدَّتِ الرَّاحَةُ الْكَبْرَى لِمَنْ تَجِبَا وفاز بالحق من لم يَأْلُهُ طلبا
وما قَضَتْ مِصْرُ مِنْ كُلِّ لُبَانَتِهَا حتى نَجَرَ ذِيُولُ الْغَبِطَةِ الْقُشْبَا
نِلْتُمُ جَلِيلًا وَلَا تُعْطُونَ خَرَدَلَةً إلا الذي دفع الدستورُ أو جلبا
تَمَهَّدَتْ عَقَبَاتُ غَيْرِ هَيْئَةٍ تَلْقَى رِكَابُ السَّرَى مِنْ مِثْلِهَا نَصْبَا
وَأَقْبَلَتْ عَقَبَاتُ لَا يُدَلِّلُهَا في موقف الفصل إلا الشعبُ مُتَنَجِّبَا
له عَدَا رَأْيُهُ فِيهَا وَحَكْمَتُهُ إذا تَمَهَّلَ فَوْقَ الشُّوْكِ أَوْ وَتَبَا

وانصبَّ شوقي مع الشعب يغنيه آماله في الدستور والنظام البرلماني وفي التعليم والجامعة وفي الجيش ، وفي كل ما يجيش بنفسه من آمال وما يدور بفكره من خواطر ، فليس هناك من حادث يمرُّ به إلا ويستخلص له منه حكمة وعظة ، وليس هناك من كارثة تنزل به إلا ويقف بقربه يعزِّيه ويمنيه .

وكانت له قوة نفّاذة أو بعبارة أخرى عين بصيرة تستطيع أن تلمح ما يريده الشعب ، فيسبق إلى الدعوة به . فمن ذلك أن النظام البرلماني الجديد الذى أخذت به مصر لعهد الملك فؤاد أحدث حرية واسعة للجماعات والأفراد ، ولم تلبث هذه الحرية أن تحولت إلى تهاور وتناحر شديد بين الأحزاب وصحفها ، وأقص ذلك مضاجع الصفوة من أبناء مصر ، فتقدمهم شوق سنة ١٩٢٤ يدعو إلى الائتلاف والاتحاد بين الأحزاب فى قصيدته المشهورة التى يقول فيها :

إِلَامَ الْخُلْفُ بَيْنَكُمْ إِلَامَا	وهذى الضجة الكبرى علّاما
وفيم يكيد بعضهم لبعض	وتبدون العداوة والخصاما
وأين الفوز؟ لا مصر استقرت	على حالٍ ولا السودان داما
نرايم فقال الناس قوم	إلى الخذلان أمرهم نراي
وكانت مصر أول من أصبم	فلم تحص الجراح ولا الكيلاما
ولينا الأمر حزبا بعد حزب	فلم نك مصلحين ولا كراما
جعلنا الحكم تولية وعزلا	ولم نعد الجزاء والانتقاما
وسننا الأمر حين خلا إلينا	بأهواء النفوس فما استقاما

وشوق بذلك إنما يعبر عن الشعب الحزين الذى نال بعض حقوقه ، فاستغلها الأحزاب لتحصل على كراسى الحكم ، كأنها مقام أو مكاسب لها ، تملأ حجورها هى وأنصارها بالذهب، وترك الشعب وراءها ينق فى طينة البؤس تقيق الضفادع . أما السودان فيوشك أن يتلمه الإنجليز ، وإنه ليقول لسعد فى تهته له بنتجاته من رصاصة أطلقها عليه بعض الشبان ، وهو على اعتزام السفر إلى إنجلترا للمفاوضة فى السودان وبعض الشؤون السياسية :

و يا سعد أنت أمين البلاد قد امتلأت منك أيمانها

ولن تَرْضَى أَنْ تُقَدَّ الْقَنَاةُ وَيُبْتَرَّ مِنْ مِصْرٍ سَوْدَانُهَا
وَحُبَّتُنَا فِيهِمَا كَالصَّبَاحِ وَلَيْسَ بِمَعِيكَ تَبِيَانُهَا
فَمِصْرُ الرِّيَاضِ وَسَوْدَانُهَا عِيُونُ الرِّيَاضِ وَخُلُجَانُهَا
وَمَا هُوَ مَاءٌ وَلَكِنَّهُ وَرِيدُ الْحَيَاةِ وَشَرِيَانُهَا
تَتَمُّ مِصْرَ يَنْسَابِيْعُهُ كَمَا تَمُّ الْعَيْنَ إِنْسَانُهَا

ولا نقرأ شوق في هذه الأشعار وفي غيرها من وطنياته حتى نحس مقدرة
بارعة في صوغ عواطف المصريين الوطنية . وكانت لا تفوته حادثة نازرة
دون أن يسجلها . ويسجل فيها مشاعر الوطن وآماله وما يضطرب في نفوس
أهله من إحساسات ووجدانات على نحو ما نحد في قصيدته التي نظمها سنة
١٩٢٤ حين أُطْلِقَ من السجن بعض من اتهمهم المخاكم العسكرية الإنجليزية
بقتل السردار ، وفيها يقول :

وَجَدَ السَّجِينُ يَدًا تُحَطِّمُ قَيْدَهُ مِنْ ذَا يَحْطِّمُ لِلْبِلَادِ قِيودَا
رَبِحْتُ مِنَ التَّصْرِيحِ أَنَّ قِيودَهَا قَدْ صِرْنَ مِنْ ذَهَبٍ وَكُنَّ حَدِيدَا
يَا فَتِيَّةَ النَّبِيلِ السَّعِيدِ خَذُوا الْمَدَى وَاسْتَأْنِفُوا نَفْسَ الْجِهَادِ مَدِيدَا
وَابْنُوا عَلَى أَسْسِ الزَّمَانِ وَرُوحِهِ رُكِّنَ الْحَضَارَةُ بِإِذْخَاً وَشَدِيدَا
وَجْهَ الْكِنَانَةِ لَيْسَ يُغْضِبُ رَبِّكُمْ أَنْ تَجْعَلُوهُ كَوَجْهِهِ مَعْبُودَا
وَلَوْ إِلَى فِي الدُّرُوسِ وَجْهَكُمْ وَإِذَا فَرَعْتُمْ - وَاعْبُدُوهُ هَجُودَا
إِنَّ الَّذِي قَسَمَ الْبِلَادَ حَبَاكُمُ بِلَدَا كَأَوْطَانِ النَّجُومِ مَجِيدَا
قَدْ كَانَ - وَالْدُنْيَا لِحُودُ كُلِّهَا - لِلْعَبْقَرِيَّةِ وَالْفَنُونِ مُهْودَا

وشعر شوقي في هذه الآونة وبعدها حلقات متصلة من هذه العاطفة الوطنية

التي تفيض على شعره بحرًا وجمالاً ، وكأنما أرسله القدر إلى مصر ليغنيها على قيادته الملهمة حاضرها وكل ما يرتبط بهذا الحاضر من حوادث ومشاعر وخواطر ، كما يغنيها ماضيها وأجدادها ومفاخره. وكلما أزمّت أزمة أو تدّت عبثة أو يسمّة خفق لها قلبه ، وأثبتها شعره . وله فرحات قوية بالشباب ، وأيضاً بالشيوخ ، ولكن متى ؟ حين أجمعوا كلمتهم على اتحاد الأحزاب والائتلاف كما يرى القارئ لديوانه في قصيدته: « المؤتمر » و « البرلمان » . ويخيل إلى الإنسان أنه لم يترك جانباً في كياناتنا الوطنية إلا جسّمه بريشته البديعة .

وشوق في هذا إنما يغني عواطف المصريين الوطنية على نحو ما كان يغنيهم قبل الحرب عواطفهم الدينية ، وكأنه كان يرى أن الشاعر النائي لا يأتي بعواطف خالدة إلا قليلاً ، فأكثر عواطفه وقتية ، كالسراب يلعب من بعيد ، فإذا جسته لم تجد شيئاً . ولم يكن شوقه يحب هذا النوع من الشعر ولا يأخذ نفسه به منذ أول القرن الحاضر ، ومن الخطأ أن يقاس بقياس ذاتي أو نفسي ، إلا إذا وسّعنا معنى الذات والنفس ، وجعلناها ذاتاً للغير ونفساً له . ولأننا نلفّ كل هذا اللف ؟ إن شوقه في وطنياته إنما كان يعبر تعبيراً نفسياً عما في ضمير مصر من مشاعر وعواطف ، وهذا يكفي فخراً له .

قد يكون عبجاً لوطنه ، ولكن ذلك لا يمنع مما تقرره ، فهو لا يصدر في وطنياته عن محبة وحدها ، وإنما يصدر قبل كل شيء عن المصريين كلهم ، فهو يكتب لم وينشر هذه الوطنيات في صحفهم ، لينال إطراءهم واستحسانهم ، وليقع منهم الموقع الذي كانوا يريدونه من معاصريهم ، وكانت ربة الشعر لا تعصيه ، بل كانت دائماً تلهمه هذا الفيض العذب من الشعر الوطني الرائع .

وليس فيما نزعهم غرابة ، فشوق شاعر الصحف وشاعر الجمهور ، وقد أخذت الصحف المصرية تمتلئ بأدب سياسي وطني فيه حدة وفيه ثورة وفيه عنف ، فاتجه شوق مع أدباء السياسة يقطر للشعب عواطفه الوطنية ، ومدّ صوته بالغناء والشّدّ ، فأصبح أقوى صوت في الوادي وأجهره ، وأفخمه وأحلاه ، لا لشيء إلا لقوة فنه ، وروعة شعره .

وإذن فشوقى في شعره الوطنى إنما يصور عواطف الأمة المصرية قبل أن يصور عواطفه الخاصة، فعواطفه دائماً لآتمه ، إنما يهيمه من يقدم لهم الصلوات والقرايين في حرارة وإيمان . وكان قبل الحرب يقدم هذه القرايين والصلوات لفرد يعبده ويسبح بحمده ، أما اليوم فيقدمها لمعبود جديد ، هو أمة ناهضة خليقة بأن تستعبد مواطنياً وأن يهيوها أرواحهم مخلصين وشعرهم وفهم راضين . وكان بين النقاد من يقرأ هذا الشعر الوطنى لشوقى ، فيقول إنه لا يعبر فيه عن إخلاص حقيقى ولا عن عاطفة حقيقية ، فهو ليس مصرياً ، بل هو تركى متمصر ، لا يحس الوطنية المصرية إلا إحساساً ظاهرياً أو من الظاهر ، فهو لا يستبطنه ، ولا يتغلغل في ضميره وأعماقه ، يقول عباس العقاد : « كان شوقى يحسُّ الوطنية المصرية كما يحسها التركى المتمصر من طبقة الحاكين أو المقربين إلى الحكومة ... وكان بمنزل عن الأمة في شعوره ، لا ينحمرها بعطفه ، ولا تخامره بعطفها ، ولا يناضل في ميدانها نضال من يهيمه النصر والهزيمة ، فما نصر مذهباً قط بين مذاهب السياسة الوطنية إلا في إبان دولته القائمة ، أو في الوقت الذى يأمن فيه سوء العاقبة ، وقد كان هذا مفهوماً منه وهو في وظيفته مقيد بمراسم الديوان وأحكامه ، وليس هذا بمفهوم منه بعد خروجه من الوظيفة إلا على الوجه الذى قلناه عن شعوره بالوطنية^(١) . والعقاد مبالغ في حكمه ، فقد أحب شوقى مصر ، ومن ليقه حبه كتب وطنياته ، ولكن كما قلت كان يصدر عن ذلك لا من داخله وحده ، ولكن أيضاً من داخل المصريين ، فمشاعره في شعره الوطنى مستخلصة من بلده وأبناء بلده كما يُستخلصُ العطر من الزهر . وهذا لا يفضُّ من شوقى ، فسيان في وطنياته صدوره عن ذاته أو غيره أو عنهما جميعاً ، فهو يغنى شعبه ، ويغنى نفسه ويعكس في مرآة شعره عواطف المصريين ، لسبب بسيط ، أو بعبارة أدق لتحول مهم طرأ في حياة الشعراء المعاصرين ، وهو أنهم نظموا شعرهم لا لينشئوه الخلفاء والأمراء وبطانائهم ، وإنما لينشئوه الجماهير وليتلوه الناس في الصحف .

ولو أن هذا التحول لم يطرأ على حياة الشعراء ما ظهر هذا الشعر الوطني الحديث ، فهو شعر أُلّف للشعوب ، ولشعورها بوطنيتها وقوميتها ، ولذلك يكون من الخطأ أن نظن استقلال الشاعر به ، وأنه يصدر فيه عن قورات في نفسه ، ناسين أن منابعه الحقيقية وقوراته النائرة إنما تنبع وتفور من البركان الكبير ، بركان الأمة . وهذا لا يعنى عدم إخلاص في الشاعر ولا ضعف وطنية فيه ، وإنما يعنى تسجيل هذه الظاهرة الحديثة ظاهرة تأثير الشعوب العربية في شعرائها المعاصرين واستنطاقهم شعراً يعبرون به عن عواطفها وأمانها وما تشعر به من حزن وفرح وشقاء وسعادة .

ولا يستطيع شخص أن ينكر على شوقي وطنيته ، لأنه يجارى بهذا الشعر شعبه ، بل لعل هذا نفسه هو الدليل الصارخ على وطنيته ، فقد خلّص نفسه من دائرة أنانيته الضيقة ، فلم يتغنّ بعواطف محدودة تخصه ، وإنما تغنى بعواطف شعبه ، وارتفع إلى آفاق من السمو ، انقطعت أحناق معاصريه من الشعراء دون الوصول إليها . أما أنه لم يناضل في سبيل نصرة مذهب سياسي معين ، فهذا رأيه إذ لم يكن يجب هذا اللون من التشاحن^(١) . وحقاً نجد بين معاصريه أدباء احترقوا الحزبية احترافاً ، فهم كل يوم في حزب ، ينتقلون مع الريح يميناً وشمالاً ، ويدقون الطبل دقاً عريضاً اليوم لهذا الحزب ، ثم ينصرفون إلى حزب آخر ، فيضربون الطبل له ضرباً يصم الآذان والأسماع . ولم يكن شوقي يجب أن يعيش هذه المعيشة الملونة ألوان الطيف ، وكان في الوقت نفسه غنياً عن أن يرتزق بشعره فاعتزل الأحزاب ، وعاش مستقلاً ، حتى لا يصدم أحداً بكلمة أو همسة .

وكل هذا من حق شوقي ، فالتناس يختلفون في مزاجهم ، منهم من يحب المصارعة ، حتى مصارعة الثيران لا الإنسان ، ومنهم الهادى الذى لا يستطيع أن يشاهد لوناً من ألوان المصارعة بين الناس . ولم يعرف شوقي يوماً المصارعة فقد جرت حياته في هدوء ولم تتخللها عاصفة سوى عاصفة الننى ، ومع ذلك

مرت بسلام . ومثله في هلوته ومزاجه لا تقاس وطنيته بصراعه واصطدامه
بالناس ، وإنما تقاس بفته وشعره الذي سخره لمصر والمصريين ، وفي ذلك
يقول في قصيدته « نهضة مصر » :

جعلتُ حُلَما وتُغَالِها عيونَ القوافي وأمثالها
وأرسلتها في سماء الخيال تجرُّ على النجم أذيالها
ولمى لغريدُ هذى البطاح تغدَّى جناها وسلَسَالُها
ترى مصرَ كعبةَ أشعارو وكلُّ معلقَةٍ قالها
وتلمحُ بين بيوت القصيدِ حِجَالَ العروس وأحجالها^(١)
أدار النسبَ إلى حُبِّها وولَّى المذائحَ إجلالها
أزَنَ بغابرها العبقريَّ وغنى بمثل البكى حالها
ويَروى الوقائع في شعره يروضُ على البأس أطفالها
وما لمحو بعدُ ماء السيوف فما ضرَّ لو لمحو آلها

وكأنما كان يحسُّ شوقى أنه مزمар مصر، بعثه الله إليها، لينفخ في روحها،
مستمداً تارة من حاضرها، وتارة من ماضيها. وإذا كانت مصر تفاخر بأعجادها
القديمة وما اكتشف من تحف الفن في مقابر توت عنخ آمون وغيره، فأولى لها أن
تفاخر بهذا الشاعر الذى أحال لها هذه الأعجاد والتحف الخائنة ساحرة.

ومهما يكن فقد غنى شوق للشعب المصرى عواطفه الوطنية الماضية والحاضرة
بشأن ملكك ولا يزال يملك عليه لُبُّهُ ، وكان الجمهور المصرى فى أثناء هذه الحقبة
من حياته يترهف أذنه له، ويستظرو مع الصباح فى صحيفة الأهرام أوفى صحف
أخرى كصحيفة الجهاد أو السباسة ، ليمتع شعبوره بهذه الآيات البليغة من

(١) حجال العروس : جمع حجلة : بيتها المزدان. أحجال : جمع حجل : الخللخال.

الوطنيات التي كان ينظمها ، والتي لم يعد بين أبناء الوادي من يستطيع أن يتنافسه أو يشق غباره فيها ، حتى حافظ إبراهيم الذي كان يصول ويحول في ميدان هذه الوطنيات وحده قبل الحرب الكبرى التي رابته واستسلم ، فإن فنه لم يكن من القوة بحيث ينهض لفن شوقي وصناعته .

وظل شوقي يرتل للمصريين أعياد جهادهم وأحداث سياستهم ، ولم يكتف بذلك ، بل وضع الأناشيد ليشدها النشء ، ويتغنوا بها في طرقاتهم وكشافتهم وحرهم وسلمهم ، من مثل هذا التشيد :

اليومَ نسودُّ بوادينا	ونعيدُ محاسنَ ماضينا
ويشيد العزُّ بأيدينا	وطنٌ نغديه ونفدينا
وطنٌ بالحقِّ نؤيدهُ	وبعين الله نُشيدُهُ
ونحسنه ونزيِّنُهُ	بمآثرنا ومساعينا
سرُّ التاريخِ وعنصرُهُ	وسريرُ الدهرِ ومنبرُهُ
وجنانُ الخلدِ وكوثرُهُ	وكفى الآباءَ رياحينا
ننخذ الشمسَ له تاجاً	وضحاها عرشاً وهاجاً
وسماءُ السُّودِّ أبراجاً	وكذلك كان أوالينا
العصرَ يراكم والأممُ	والكرنكُ يلحظ والهرمُ
أبني الأوطان ألا هممُ	كبنائِ الأولِ يبيننا
سعيّاً أبداً سعيّاً سعياً	لأنيل المسجد وللعليا
ولنجعل مصرَ هي الدنيا	ولنجعل مصرَ هي الدنيا

وفي الجزء الرابع من ديوانه تشيده (بنى مصر مكانكم تيمناً) ونشيد الكشافة

والوطن و) النيل العذب هو الكوثر). ولا يقرأ أحد هذه الأناشيد حتى يشعر شعوراً عميقاً بأن شوقه كان منحة رائعة من ربّة الشعر لمصر الجديدة ، فقد أحالتها شعراً ، أحالت ماضيها أوتار يحنها ، وحاضرها أوتار يهنئها ، كما أحالت مستقبلها في هذه الأناشيد أحلاماً سعيدة ، بل أعياداً وأفراحاً إن صح هذا التعبير .

ولم ينطق شوقي في الصحف عن الروح الوطنية لمصر وحدها ، بل خلق بقيارته في جو العالم العربي كله ، وحقاً إنه كان يخلق في هذا الجو وينطق عن أهله وشعبه قبل الحرب الكبرى ، ولكن اللحن تغير الآن ، قبل هذه الحرب كان يذكر العروبة على هامش مدائح في الترك أو في الرسول الكريم ، أما اليوم وفي هذه الحقبة فإنه يتغنى بالتزعزعات الوطنية والقومية الطارئة على هذه الشعوب . وربما لحنا في سينيته ونونيته الأندلسيتين شيئاً من هذا الاتجاه الجديد ، وهو التفتي بالعرب ، ولكنه حينئذ كان يذكر مجدهم الدائر ، أما بعد الحرب الكبرى ، وبعد نموّ التزعزعات القومية ، فإننا نجده يقف من العرب موقفه من مصر ، فهو يتغنى بأعجادهم الماضية ، وهو يتغنى بثورتهم الحاضرة ، وهو يحس إحساساً قوياً بأن مصر والشام والعراق وغيرها من البلاد العربية أسرة واحدة ، حتى يقول في قصيدته يوم تنويحه :

ربّ جَارٍ تَلَفَّتْ مِصْرُ تَوَلَّى	٤ سؤالَ الكريم عن جيرانه
بَحْثُنِي مِزْبَاً بِمَسَاقِي	وطنى أو مهتئاً بلسانه
كان شعري الغناء في فَرْحِ الشر	ق وكان العزاء في أَحْزَانِهِ
قد قضى الله أن يَوَلِّفَنَا الْجُرْ	حُ وَأَنْ تَلْتَقَى عَلَى أَشْجَانِهِ
كلما أَنَّ بالعراق جَرِيحُ	لَمَسَ الشَّرْقُ جَنْبَهُ فِي عَمَانِهِ
وعلينا كما عليكم حديدُ	تَتَنَزَّى اللَّيْثُ فِي قُصْبَانِهِ
نحن في الفكر بالديار سواء	كلُّنا مَشْفُوقٌ عَلَى أوطانه

أخذ شوق يحسُّ بهذه الروابط القوية بين الأمم العربية، فسورَّ مجدهم متآلفة، وأنشدهم في أفراحهم وأحزانهم متحدة، وهذه قيثارته تشاركهم في مسراتهم وتهنئاتهم وتعزياتهم. وربما لم يظفر قط من شوق بما ظفرت به سوريا، فقد راح يرتل عصرها الزاهي أيام الأمويين، ويشيد بأبنائها في قصيدته التي أنشدتها بدمشق في المجمع العلمي العربي يوم ١٠ من أغسطس سنة ١٩٢٥، وفيها يقول:

قُم نَاجِجًا لِقَى وَأَنْشُدْ رَسَمَ مَنْ بَانُوا	مَشَتْ عَلَى الرَّثَمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ
هَذَا الْأَوْدِيمُ ^(١) كِتَابٌ لَا كِفَاءَ لَهُ	رَثَّ الصِّحَافُ بَاقِي مَتَهُ عُنْوَانُ
بَنُو أُمَيَّةٍ لِلْأَنْبَاءِ مَا فَتَحُوا	وَلِلْأَحَادِيثِ مَا سَادُوا وَمَا دَانُوا
كَانُوا مُلُوكًا سَرِيرُ الشَّرْقِ تَحْتَهُمْ	فَهَلْ سَأَلْتَ سَرِيرَ الْقَرْبِ مَا كَانُوا
عَالِينَ كَالشَّمْسِ فِي أَطْرَافِ دَوْلَتِهَا	فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ مُلْكٌ وَسُلْطَانُ
لَوْلَا دِمَشْقُ لَمَا كَانَتْ طَلَبُيْلَةُ	وَلَا زَهَتْ بِنَى الْعَبَّاسِ بَغْدَانُ ^(٢)
مَرَرْتُ بِالْمَسْجِدِ الْحَزُونِ أَسْأَلُهُ	هَلْ فِي الْمَصَلَّى أَوْ الْحَرَابِ مَرَاوُ
تَغْيِيرَ الْمَسْجِدِ الْحَزُونِ وَاخْتَلَفْتُ	عَلَى الْمَنَابِرِ أَجْرَارُ وَهَيْدَانُ
فَلَا الْأَذَانُ أَذَانٌ فِي مَنَارَتِهِ	إِذَا تَعَالَى وَلَا الْآذَانُ آذَانُ

ولم تمدح دمشق بقصيدة ولا ذكر مجدها الغابر، كما ملحت وذكر مجدها في هذه القصيدة التي صاغ فيها شوق عواطف الدمشقيين وعبر لم تعبيراً نفسياً دقيقاً عما يحول في ضمائرهم. وقد انطلق يصف رياضها وجناتها فقال:

أَمَنْتُ بِاللَّهِ وَاسْتَشْنَيْتُ جَنَّتَهُ دِمَشْقُ رَوْحٌ وَجَنَاتٌ وَوَيْحَانُ
جَرَى وَصَفَّقَ يَلْقَانَا بِهَا (بَرَدَى)^(٣) كَمَا تَلْقَاكَ دُونَ الْخُلْدِ رِضْوَانُ

(١) الأديم: وجه الأرض. (٢) بغداد: بغداد. (٣) بردى: نهر دمشق.

دخلتها وحواشيها زُمُرْدَةٌ والشمس فوق لُجَيْنِ الماءِ عَفْيَانُ^(١)
 الحورى فى (دُمِرٍ)^(٢) أو حول هامتها حورٌ كواشفٌ عن ساقٍ وولْدَانُ
 و (ريوة) الوادِ فى جلاب راقصة الساق كاسية والتحرُّ عُرْيَانُ
 وما زال يتغنى بطبيعة الفوطة والشام حتى انتهى إلى نصيحة القوم بأن
 يشيدوا كما شاد آبائهم ، وأن تتحد فرقتهم وملهم فى هوى الوطن ، ويتحم
 قصيدته بهذا البيت البديع :

نحن فى الشرق والفُصْحَى بنورهم ونحن فى الجرح والآلام إخوانُ
 وانهر أهل دمشق ، فقد جاءهم شوق بتميمة لا تقل روعة وياناً عن
 ثنائمه فى مصر بلده ، وأصبح شاعرهم الذى يغنى روحهم الوطنية على نحو ما
 يغنى الروح المصرية . ولم تلبث الحوادث أن عصفت بسوريا ، فإن الدروز
 ثاروا وثارَت معهم دمشق فهاجها الفرنسيون بالقنابل ، وكانت بينهم وبين أهلها
 وقعة مشهورة ، وأنزلوا بهم قارعة من قوارعهم ، فحُصِبَت الدماء الذكية شوارع
 دمشق ودروب الفوطة ، وتلفتت دمشق إلى شاعرها ، فإذا هو يندب يومها
 أروع تَدَبُّب ، وكأنما انبجست فيه نفس الفورة الوطنية التى انبجست
 فى قلوب أهلها ، وانحلت فى فؤاده خيوط مشاعرهم ، واستمع إليه يقول :

سلامٌ من صَبَا بَرَدَى أرقُ ودَمْعٌ لَا يُكْفِكُفُ يا دِمَشْقُ
 ومَعْزَرَةُ البراعة والقوافى جلالُ الرُّزْءِ عن وَصْفِ يَدِيقُ
 لحامها الله أنباء توالَتْ على سَمْعِ الوليِّ بما يَشُقُّ
 تكاد لروعة الأحداث فيها تُخَالُ من الخرافة وهى صِدْقُ
 وقيل معالمُ التاريخ دُكَّتْ وقيل أصابها تَلَفٌ وَحَرَقُ

(١) العفیان: ذهب متوهج. (٢) دمر: ضاحية من ضواحي دمشق. الحور: شجر عظيم.

رِبَاعُ الخُلْدِ وَيَحْكُ مادهاها أَحَقُّ أَنها دَرَسَتْ أَحَقُّ
 وَأَيْنَ دُمَى المقاصِرِ مِنْ جِبالٍ مَهتَكَةٍ وَأَسْأَرِ تَشَقُّ
 بَرَزْنَ وَفِي نواحِي الأَيْلِكِ نارٌ وَخَلَفَ الأَيْلِكِ أَفْراخُ تَزَقُّ
 إِذا عَصَفَ الحديدُ احْمَرَّ أَفَقُّ على جَنْبائِهِ واسودَّ أَفَقُّ
 بَنى سَوْدِيَّةً اطَّرَحُوا الأَماني وَأَلْقُوا عَنْكُمُ الأَحْلامَ أَقْها
 نَصَحْتُ وَنَحَنُ مَخْتَلِفُونَ داراً وَلَكِنْ كُلُّنا فِي الهَمِّ شَرِقُ
 وَيَجْمَعُنَا إِذا اِخْتَلَقَتْ بِلادُ بَيانٌ غَيْرُ مَخْلَفٍ وَغُفَقُ
 وَلِلأوطانِ فِي قَمَرٍ كُلِّ حَرُّ يَدُ سَلَفَتْ وَدَيْنٌ مُسْتَحِقُّ
 جَزائِكُمْ ذُو الجَلالِ بَنى دِمَشقي وَجِزُّ الشَّرْقِ أَوَّلُهُ دِمَشقُ

وليس في سوريا أديب إلا ويحفظ هذه القصيدة العصماء التي وضع شوقي ألحانها لأعلى أوتار قيثارته أو نفسه فحسب، بل أيضاً على أوتار قلوب أهل سوريا أنفسهم، فقد أذاب فيها كل عواطفهم ومشاعرهم، فأحبوه بل آثروه على ذات شعرائهم، ولذلك كنت لا تذكره لأحدهم، إلا ويتفق فؤاده حين سماع اسمه ولم يحدث أن هاجمه هناك أحد بتقدمه، فقد كانوا يرونه، ولا يزالون، نفحة سماوية، فلم يحاول أحد منهم تعويق قبضه يوماً ولا هدمه.

وعلى هذا النحو أخذت ربة شعر شوقي ترفوف لا في سماء الوطنية المصرية وحدها، بل أيضاً في سماء الوطنية السورية وفي سماء كل بلد عربي، تنزل هنا وهناك متى أحببت أو أرادت، وتنزلها الحوادث، تنصفق بأجنتها، وتغني العرب أناشيد وطنياتهم وحررياتهم، وتصور لهم آمالهم في مستقبل هنيئ.

وقد جف في شوقي بعد الحرب الكبرى وزوال الخلافة التركية معين تركياته القديمة. نظم بعض قصائد في انتصار مصطفى كمال على اليونان، ولم يلبث أن خاصمه حين سمع بثورته على القديم كله. وكان هذا من حسن حظ البلاد

العربية ، فإنه لم يعد يتغنى بالترك ولا بما يتصل بهم من الخلافة ، وأيضاً فإنه لم يعد يتغنى بالسفور وكوكسو أو جكسو وجسر غلطة بل أصبح يتغنى بالعرب ، ونظم في طبيعة البلاد العربية ، وشداً يحنّاتها وأنهاها ومناظرها . وكان يكثر من زيارة لبنان بعد الحرب ، فخصّ رياضها وغدّ رانها وسهولها وجبالها بقصائد بديعة ، واسمعه يقول في واحدة منها :

لَبْنَانُ وَالْخُلْدُ اخْتَرَا اللهُ لَمْ يُوسِّمَ بِأَزْيَنَ مِنْهُمَا مَلَكُوتُهُ
مَلِكُ الْهَضَابِ الشَّمُّ سُلْطَانُ الرُّبَى هَامُ السَّحَابِ عَرُوشُهُ وَتُخُوتُهُ
أَبْهَى مِنَ الْوَشْيِ الْكَرِيمِ مُرُوجُهُ وَالَّذُ مِنْ عَطَلِ النُّحُورِ مَرُوتُهُ^(١)
وَكُنَّ أَيَّامَ الشَّبَابِ رُبُوعُهُ وَكُنَّ أَحْلَامَ الْكَعَابِ بَيُوتُهُ

وكل ذلك كان ثمرة نزعة العروبة التي انطوت عليها نفس شوقي ، فهو يشارك العرب في ثورتهم وفي تصوير أمجادهم وطبيعة بلادهم وفرايدسهم وجنائهم ، وكان له من القدرة في التعبير ما جعله يذوّع معاصريه في كل ناحية لمسّها ، بل ما جعل العرب أنفسهم يعدّون بعض قصائده كأنها مصاحفهم .

وأظن أننا لم ننس ما قلناه عن هذه الأنغام كلها ، فهي من وحى الجمهور المصري والجماهير العربية التي أخذ شوقي يُنشّد لها في الصحف هذه المزامير ، وهي مزامير جديدة لا عهد للشعر العربي بها ، فلم يكن الشاعر العربي قبل هذا العصر يفتي في الجماهير ولا كان يعبر عن روحها الشعبية أو الوطنية ، إنما كان يعبر عن نفسه أو عن سادته . أما في هذا العصر فقد تحول يعبر عن أمته وعن قاريه ، فشوق في أثناء عمله لهذا الشعر كله لا يفكر في عواطفه ، وإنما يفكر في عواطف قرائه بمصر والبلاد العربية . ولولم تتطور حياة مصر وحياة الشرق من حولها ، وتظهر فكرة الوطنية والقومية ، ويأخذ الشعب المصري والشعوب العربية في البروز ، بل في السيادة والحياة الديمقراطية ، ولولم تظهر الصحف ويتشر

التعليم ، ويظهر جمهور واسع يتجه إليه الشعراء بشعرهم ، لولا هذا كله ما تحول الشعر العربي إلى هذه الوجهات الجديدة التي نجدها عند شوقي .

وهو في الحقيقة خير مثال لما طرأ على شاعرنا الحديث من تطور ، فقد عاش يغنى غيره ، يغنى عواطفه ومشاعره ، غنى عباساً وغنى مصر والإسلام والعروبة من خلاله ، وداخل ظلاله . وربما كانت مدائح الرسول فقط هي التي صاغها مستقلة عن عباس في هذه الحقبة ، ومع ذلك فقد حجَّ عباس ، وربما كانت هذه التزعة الدينية تعجبه .

هكذا كان شوقي أولاً وقبل منقاه ، فلما عاد لم يجد سيده ، فتحول إلى معبود جديد هو الشعب المصري والشعب العربية . فهو دائماً لغيره ولا يفكر في عواطفه وميوله ، وإنما يفكر في عواطف غيره وميوله ويحسن إلى أبعد حد التعبير عن ذلك ، كأنه موكلٌ بصدق التعبير النفسى عن هذا الغير ، سواء أكان أميراً أم كان شعباً أم شعباً .

ولا يظهر ذلك في شعر شوقي السياسى فحسب ، بل يظهر في كل ضروب شعره الأخرى ، فهو دائماً لا يعنيه نفسه ، إنما تعنيه أشياء خارجة عنه ، وكان الجمهور وكانت الصحف دائماً قبلته ، حتى حين كان يغنى للخديوى عباس ، وحين كان يعتزل الناس في برجه العاجى أو الذهبى ، فلم ينفك عنه اهتمامه بالجمهور والصحف . إنما الذى يلاحظُ أن هذا الاهتمام يتطور ويتخلف اتجاهاته مع مر الزمن ، فهو يهتم بالجمهور قبل الحرب الكبرى فيغنيه التركيات ، ويغنيه الإسلاميات ، ويغنيه تاريخه ، كما يغنيه عروبه . ولكن لا تنحصر موجة الحرب حتى تفيض مع شعبه والشعب العربية مشاعره الوطنية . وهذا معنى أن شوقي يصور أوضح تصوير تطور شاعرنا الحديث مع جمهور قرائه ومع الصحف التى يقول عنها في إحدى قصائده إنها آية مصر .

وليس ما قدمنا كل ما نجده للجمهور والصحف من أثر في شعر شوقي ، فهناك جوانب أخرى في الديوان يتضح فيها هذا الأثر انضاحاً شديداً . ولا نبالغ إذا قلنا إن كل شعر شوقي تقريباً أُريد به الجمهور والصحف ، فهو

يَسْتَرْجِعُ عَنْ قَبُولِهِمَا فِي مَنَاحِي شِعْرِهِ الْمُخْتَلَفَةِ، وَهِيَ مَنَاحٌ مُتَعَدِّدَةٌ، وَرَبَّمَا كَانَتْ
كَلِمَةُ الْمُنَاسِبَاتِ خَيْرَ كَلِمَةٍ تَجْمَعُهَا وَتَضُمُّ أَعْرَافَهَا التَّنَاضُلَةَ .

٣

المناسبات

رَأَيْنَا شِعْرَ شَوْقٍ يَتَطَوَّرُ تَحْتَ تَأْثِيرِ الْجُمْهُورِ الَّذِي يَقُولُهُ فِي الصَّحَفِ ،
وَمَا زَالَ يَصْعَدُ فِي تَطَوُّرِهِ حَتَّى انْتَهَى إِلَى هَذَا الشِّعْرِ الْوَطَنِيِّ أَوْ السِّيَاسِيِّ .
وَيَسْتَطِيعُ أَنْ نَرُدَّ إِلَى هَذَا الْمَوْثِرِ فِي شِعْرِهِ كَثِيرًا مِنْ جَوَانِبِهِ ، فَنَحْنُ إِذَا ذَهَبْنَا
تَتَصَفَّحُ شَوْقِيَّاتِهِ وَجَدْنَاهَا فِي أَغْلِيَا شِعْرًا قَبْلَ فِي مَنَاسِبَاتٍ مُخْتَلَفَةٍ ، فَهُوَ يَمْدَحُ
الْخَلْدِيَّ فِي أَعْيَادِهِ وَفِي أَثْنَاءِ تَقْلَاتِهِ بِمَصْرُوعٍ أَوْ بِرُجُوعِهِ إِلَيْهَا مِنَ الْآسَاطَةِ ، وَهُوَ
يُرِثُ الْأَحْيَاءَ الَّذِينَ يَسْتَوْفُونَ ، وَلَا يَبْزِغُ حَادِثًا أَوْ غَيْرَ جَدِيدٍ إِلَّا يَبْزِغُ نَفْسَهُ
وَيَحْفَظُهُ لِنَظْمِ الشِّعْرِ .

وَلَكِنْ لَا نَقْظُنْ أَنَّهُ فِي ذَلِكَ كُلِّهِ يَفْصِلُ عَنِ الْجُمْهُورِ ، فَقَدْ كَانَ يَمْدَحُ
سَيِّدَهُ ، وَيَتَشَرَّفُ بِمَدِيحِهِ فِي الصَّحَفِ ، وَهُوَ لَئِكَ لَا يَفْكُرُ فِيهِ وَحْدَهُ ، بَلْ يَفْكُرُ
أَيْضًا فِي الْجُمْهُورِ الَّذِي سَيَقْرَأُ . وَشَوْقٍ مِنْ هَذِهِ النَّاحِيَةِ يَفْصِلُ فِي مَدِيحِهِ عَنِ
الشُّعْرَاءِ الْقَدَمَاءِ : الْعَبَّاسِيِّينَ وَغَيْرِهِمْ ، فَقَدْ كَانُوا لَا يَفْكُرُونَ إِلَّا فِي الْخُلَفَاءِ
وَالْأَمْرَاءِ الَّذِينَ يَمْدَحُونَهُمْ ، فَإِنْ فَكَّرُوا فِي غَيْرِهِمْ فَلَمَّا يَفْكُرُونَ فِي الطَّبَقَةِ
الْمُسْتَنِيرَةِ الَّتِي تَحِيطُ بِهَؤُلَاءِ الْخُلَفَاءِ وَالْأَمْرَاءِ مِنْ بَطَانَتِهِمْ وَحَوَاشِيهِمْ . أَمَّا
شَوْقٍ فَلَا يَفْكُرُ فِي أَثْنَاءِ مَدِيحِهِ فِي عَبَّاسٍ وَحَاشِيَتِهِ وَحْدَهُمَا ، وَإِنَّمَا يَفْكُرُ
أَيْضًا فِي الْجُمْهُورِ أَوْ الْجَمَاهِيرِ الَّتِي سَتَقْرَأُ فِي الصَّحِيفَةِ الْمُخْتَارَةِ الَّتِي يَنْشُرُ
فِيهَا شِعْرَهُ . وَنَفْسُ عَبَّاسٍ سَيِّدِهِ كَانَ يَفْكُرُ فِي هَذِهِ الْجَمَاهِيرِ الَّتِي سَتَقْرَأُ
شِعْرَ شَوْقٍ بِأَكْثَرِ مَا كَانَ يَفْكُرُ أَسْلَافَهُ مِنَ الْأَمْرَاءِ . وَمِنْ هَذَا يَتِمُّ لَهُ شَوْقٍ
هَؤُلَاءِ الْقَرَلِ ، وَيَحَاطِلُ أَنْ يَأْتِيَهُمْ بِمَا يَمْلَأُ أَنْفُسَهُمْ إِعْجَابًا بِسَيِّدِهِ وَبِلِ نَعْمَتِهِ .
وَنَحْنُ إِذَا اسْتَشْنَيْنَا مَدَاجِجَ الْأَوَّلَى الَّتِي وَصَفَ فِيهَا حَفَلَاتِ أَقِيمَتْ فِي

قصر عابدين ، وصوّر فيها الخمر والرقص وجدناه يهجر هذا اللحن ،
ويأخذ في تملق الجمهور المصرى بجانب تملقه لسيدته ، فهو لا يصنع القصيدة
لعباس وحده ، وإنما يصنعها له وللشعب ، وكانت له حيلٌ إلى ذلك كثيرة ،
فهو إذا مدح عباساً في عيد من أعياده اختار ملبسة شعبية ، أو وقف يشيد
بأعماله للشعب وإصلاحاته ، وكان عباس في الشطر الأول من حكمه مغاضباً للإنجليز
وكان المصريون يحبونه ، فكان شوقى يعتصر لهم هذا اللحن دائماً في شعره . ومن
يقرأ مدائحه فيه بالجزة الأول من « شوقياته » وهو يشمل على أكثرها يحده يرتبط
دائماً عباساً بالشعب ، وهو لذلك يختار مناسبة يجعلها مركز قصيدته ، كأن
يزور عباس طنطا ، أو يفد وباء « الكوليرا » على البلاد ، أو تكون عمته فاطمة
بنت إسماعيل من أسباب إنشاء الجامعة المصرية القديمة ويحتفل بافتتاحها .
وكأنما يريد شوقى أن لا يكون عباس هو القطب أو محور الدائرة ، فالشعب لا بد
أن يكون له مكانه . وقرأ قصيدته فيه « وداع فروق^(١) وهتة العيد » فإنك
تجده يُدخل في نسيجها خيوطاً ترويع المصريين ، وخيوطاً أخرى ترويع
العرب جميعاً من مسلمين ومسيحيين ، أما الخيوط التي تهم المصريين فتتضح
في مثل قوله :

عروس الشرق مصرٌ ولا أبالي	لقد سُبَّت وما بلغ الرضاعا
أخذت بِشُوروى الحكم فيها	وما تألو مناهجها اتباعا
تُدْرَجها على ذُلل يباح	من الأحكام سَنًا واشترِعا
وأنت مُنِيلُها ما تبتغيه	وأكرم من يروم لها النفاعا

وكانه يتكلم بلسان المصريين إذ يقول له :

أعدّ بالعلم سُودَها فإني	وجدتُ العصرَ علماً واختراعاً
--------------------------	------------------------------

شوق بهذا ونحوه إنما كان يريد أن يُرضى الرأى العام المصرى، يرضيه عنه وعن عباس، أما عنه فلائنه يغنى له عواطفه، وأما عن عباس فلائنه يصوره له أميراً ديمقراطياً يأخذ بالشورى فى حكمه، فهو يُشرك الشعب فى الإشراف على إدارة البلاد وسياستها، وهو عامل على أن يحقق لهذا الشعب كل أمانيه وآماله. وعلى هذا النحو بَشَّ شوق فى مديحه لعباس نغماً كان جديداً على آذن الشعب، وكان يرتاح لسماعه، بل كان يحب أن يسمعه وخاصة من شاعر الأمير. ولا ريب فى أن شوق كان يتلقى بهذا النغم الشعبَ وعباساً جميعاً، فهو ينال به الحظوة لدى الطرفين. ولم يكن يكتفى بالحظوة عند المصريين وحدهم، ولذلك نراه فى القصيدة نفسها يتغنى بفرقى، وكان يصطاف فيها عباس، ويتغنى فى أثناء تغنيه بها إلى أنها كانت رومية مسيحية، فجعلها الترك عثمانية إسلامية، وينتزع القرصة، فيدعو إلى الاتحاد بين المسلمين والمسيحيين وأن يتبدوا التعصب والفرقة بينهما، فيقول:

أدارَ محمد وتُراثَ عيسى لقد رَضِيَاكِ بينهما مشاعا
فهل تَبْدُ التعصبَ فيك قومُ يَمُدُّ الجهلُ بينهمُ النزاعا

ومعنى ذلك أن شوق فى مديحه، لم يكن كأسلافه يفكر فى الأمير وحده، وإنما كان يفكر فى شعبه، وربما مدَّ تفكيره، ففكر فى شعوب أخرى. وكل هذا جديد على قصيدة المديح العربية، فقد كانت تُولَّف قديماً للفرْد، ولم تكن تُولَّف للجمهور، ولم يكن الشاعر يسأل نفسه فى أثناء تأليفها أهذا المعنى يرضى الجمهور أو لا يرضيه، ولم يكن يبحث عن المعانى التى ينال بها رضا الرأى العام من حوله، فكل ذلك لم يكن يَعتَيه لسبب بسيط، وهو أنه لم يكن هناك جمهور ولا صحف ولا رأى عام.

ولذا كان شوق قد حوَّرَ تحت تأثير الجمهور فى قصيدة المديح فإنه حوَّرَ أيضاً تحت تأثيره فى قصيدة الرثاء. ويحتلُّ الرثاء حيزاً واضحاً فى شعره، وكان يريد فى أكثره أن يرضى بعض أصدقائه ويقضى حقوقهم عليه كما يقول

في بعض قصيدته ، ولكن من يتصفح مجده ينحاز عن التذنب والبكاء
وبتئ اللوعة إلى التفكير في الحياة والموت ، وأن دنيانا لحظات قصيرة
ملأى بالأوصاب والآلام . ويستمر في هذا العنصر الإنساني حتى يُخرج
القصيدة من حيز الرثاء الشخصي إلى حيز إنساني عام ، يجد فيه كل مواطن ، بل
كل عربي ، سلوته وعزاه وما يساعده على أن يصرع حزنه وشقاه وأوجاعه
النفسية ، كأن يقول في رثاء جلته :

ومَهْدُ المَرءِ في أيدي الرَوَاقِ كَنَعِشِ المَرءِ بين النائحَاتِ
وما سَلِمَ الوليدُ من اشتكاه فهل يخلو المعمرُ من أذاةِ
هي الدنيا قتالٌ ، نحن فيه مقاصدُ المُحْصِمِ وللقنصاةِ
وكلُّ الناسِ مدفوعٌ إليه كما دَفَعَ الجبانُ إلى الثباتِ
نُرُوعٌ ما نُرُوعُ ثم نُرُوعِي بسهمٍ من يَدِ المَقْدُورِ آتِ
ويقول في رثاء أمين الرافعي :

إنما العالمُ الذي منه جئنا مَلْعَبٌ لا يُنَوِّعُ التمثيلا
بطلُ الموتِ في الرواية رُكْنٌ بُنِيَتْ منه هيكلًا وفصولا
كلما راح أو غدا الموتُ فيها مَقَطَ السَّيْرِ بالدموعِ بليلا

وليس هذا العنصر في رثاء شوقي جديداً في العربية ، فهو موجود من قديم ،
ووصفه المتنبي ، ثم انتهى به أبو العلاء إلى الغاية في مراتبه ، إنما الذي نلاحظه
أن شوقي استغل هذا العنصر في رثائه ، ولم يفته استغلاله إلى أبعد الحدود ،
حتى يعمق في قرائه لإحساسهم ، أو قل حتى يخاطب أعماق نفسياتهم . وهو يسلك
في هذا العنصر حيكاً كثيرة مقلداً لأستاذه المتنبي كما يسلك تقليداً اجتماعياً ، وهو في
كل ذلك تلميذ المتنبي .

وبذلك يصبح الشخص في أكثر مرأى شوق ليس غاية في نفسه ، بل هو وسيلة ، ليعرض شوق على قرائه حقائق الحياة ، وليقدم لهم القدوة المثلى في الخلق مستعيناً في كثير من الأحوال بعبر التاريخ وبتقد اجتماعى طريف . وراثته في مصطفى كامل من أدق الأمثلة على بروز هذا العنصر في شعره ، بل على أن الميت في مراثيه يصبح كالنواة لمجموعة من الأفكار ، وكأن موته ومصيبة الشاعر فيه — وكان صديقاً له — شيء يجرى على الهامش أما الصميم فبث الحكم وبث الخلق السامى ، واستخراج العبر والعظات ، واسمته يقول :

الناس جارى في الحياة لغاية ومضلِّلٌ يَجْرِى بغير عِنايٍ
والخلدُ في الدنيا وليس بهيِّنْ عَلَيَّا المراتب لم تُنَحْ لجبانِ
المجدُّ والشرف الرفيعُ صحيفةٌ جُمِلَتْ لها الأخلاقُ كالعنوانِ
دَقَّاتُ قلبِ المرءِ قائلةٌ له إن الحياةَ دقائقٌ وثوانِ
فَارْفَعْ لنفسك بعد موتك ذِكْرَهَا

فالذكرُ للإنسانِ عُمْرٌ ثانٍ

للمرءِ في الدنيا وَجَمُّ شؤنها ما شاء من رُبْعٍ ومن خُسْرانِ
فهو القضاء لراعِبٍ مَتَطَلَّعٍ وهى المضيقُ لمؤثر السلوانِ
الناسُ غاد في الشقاء ورائحُ يَشْقَى له الرُحماءُ وهو الهانى
ومُنْعَمٌ لم يَلْقَ إلا لَذَّةً في طيِّها شَجَنٌ من الأشجانِ
فاصبرْ على نُعْمَى الحياةِ وبؤسها نُعْمَى الحياةِ وبؤسها سيَّانِ

وكل ذلك إنما أراد به شوق أن يتيح لقرائه مجموعات من الخبرات والتجارب الإنسانية ، حتى يظفر بعجائبهم ، وحتى يجدوا في شعره ما ينقّس عن آلامهم ، بل ما يمازهم ثقة وطموحاً .

ولم يكن شوقى يستخدم هذا العنصر وحده فى مراثيه ، بل كان يستخدم عناصر أخرى ، حتى يوسّع محيط مراثيته . ولم يكن يُبْعد فى هذه العناصر ، بل كان يستهدف لها إما فى ظروف الميت الخاصة ، وإما فى ظروف عامة تتصل به ، فإذا كان عالماً عرض للنهضة العلمية وقيمتها فى حياة الأفراد والأمم ، وإذا كان وزيراً عرض للشئون السياسية والوطنية ، وإذا كان قاضياً عرض للقضاء ونزاهته ، وإذا كان قبلياً عرض لاتحاد القرعين فى شجرة الوطن المباركة : فرعى الأقباط والمسلمين . وكثيراً ما يتخذ من حادث مصادف عام " رطاه " حزناً يلف به رثائه على نحو ما نرى فى رثائه لمصطفى فهمى ، فقد اتفق أن توفى فى أثناء الحرب الكبرى ، فخرج من رثائه إلى الحديث عن هذه الحرب وما تُفْجِعُ به الإنسانية من مثل قوله :

يا وَيَحْ وجه الأرض أصبح مأتماً بعد القوايس من بنى حَواله
يتقاذفون بذات هَوَلٍ لم تَهَبْ حَرَمَ المسيح ولا جِسى العَلزاه
من مُحَدَثات العلم إلا إنها إثمٌ عواقبها على العطاء

وتوفى رياض فتحدث عن وزارته وأعماله وسياسته ، وعن سنة الحياة والموت ، ثم حاول أن يأتى بموضوع جديد يحرك حوله شعره ، فلم يجد إلا البخار وأنه أدرك عصر المحترعات الحديثة . وعلى هذه الشاكلة لا يزال يبحث عن مهد وثير يقدم فيه مراثيته لقرائه . وقد تحول بعد الحرب وحين شبت حركتنا الوطنية إلى إدخال إشعاعات منها كثيرة إلى مراثيه ، فمن ذلك أنه كان يربى الصحفيين من أمثال يعقوب صروف وأمين الرافعى ، فيعرض لمواقفهم السياسية ، وكيف سلكوا أقلامهم لتحطيم الأغلال وفكّ الرقاب ، من مثل قوله فى الرافعى :

يا أمينَ الحقوق أدبْتَ حتى لم تَخُنْ مصرَ فى الحقوق فتبلا
لستُ أنساك قابعا بين دُرَجِيْ لك مُكبّاً عليهما مشغولا
تُنشِدُ الناسَ فى القضية لَحْناً كالحوارى رَتَلُ الإنجيلا

ماضياً في الجهاد لم تتأخر تَزِن الصفَّ أو تقيم الرُّعيلا^(١)

ما نبألى مضيتَ وحدك تحمي : حَوْدَةَ الحقِّ أم مضيتَ قبَيلًا

ونراه في مرثية عبد الحميد أبي هيف يذكر له موقفاً وطنياً ، لم يقفه شوق نفسه على نحو ما أسلفنا في غير هذا الموضع ، فلن عبد الحميد وقف يعارض بعنف وشدة « مشروع ملتر » واستخدم في معارضته علمه بالقانون ، إذ كان أستاذاً بمدرسة الحقوق . واستغلَّ ذلك كله شوق ، ولم يُوارِ ، بل صرَّح هنا بفساد المشروع وكيف كان شياطين الباطل يزينونه للناس ويحسنونه لهم ، وكأنه يغسل وجهه من موقفه القديم . وليس هذا كل ما يلاحظُ في مرثية أبي هيف ، فقد تصادف أنه توفى ، وتَمَّ عقب وفاته ائتلاف الأحزاب المصرية ، فاستهدف لهذا الائتلاف وأطال فيه . وتوفى بعد ذلك سعد زغلول زعيم الوطن وصفيُّه : فرثاه بقصيدة عبرت أروع تعبير عن مصر المحزونة في فلة كبدها وعن شقاها ونواحها ونشيجها ، استلها بقوله :

شَبِعُوا الشَّمْسَ ومالوا بضحاها	وانحنى الشرقُ عليها فبكاهها
جَلَلُ الصَّبْحِ سواداً يومها	فكَانَ الأَرْضُ لم تخلع دُجَاها
انظروا تلقوا عليها شَفَقاً	من جراحات الصُّباحيا ودماها
وتروا بين يلبها عَبْرَةً	من شهيدٍ يقطر الورْدَ شذاها
ما درت مصر بدفني صُبِّحتْ	أم على البعث أفاقَت من كَراها
صرختَ تحسبها بنتُ الشَّرى ^(٢)	طلبتُ من مخلَبِ الموت أبابها
أرغُنْ هامَ به وجَدانُها	وأذَانُ عَشِقتَه أذنانها

واستمرَّ شوق يصور ما أصاب الوطن من هذه القارعة ، وهو في أثناء ذلك

(٢) بنت الشرى: أنثى الأسد.

(١) الرعييل هنا : الجماعة.

يعرض للمقادير وما نصيب به الناس حتى إنها لو أرادت جحاداً أو نجماً من النجوم لأصابته ، فهي تتحدى كل قدرة حتى قدرة الطب ، لا يردّها رادٌ ، ولا يعوقها عائق . ويقول إن الناس منذ آدم لا تزال تحملهم إلى قبورهم الآلة الحذباء ، ويتمثل خوفهم وميتنا وأن حياً لم يفته حظٌ من خطاها ولا فوات عيناً نصيبها من دموعها وبكائها .

ولم يبك شوق زعيم مصر ومن اشتركوا في حركتها الوطنية أو في سياستها فحسب ، بل بكى أيضاً زعماء العالم العربي ومن شاركوا في حركات وطنهم وثوراته :

وما الشرق إلا أسرة أو عشيرة تلم بنينا عند كل مصاب
وهو يضمّن مرثي هؤلاء الزعماء آمال أوطانهم ، كما يضمّن مصيبة هذه الأوطان فيهم مستهلها مثاليته الخلقية وطريقته في نثر أفكاره حول الحياة والموت ، زاججاً بالمواعظ والعبر ، محمّساً للشباب ، ناثلاً أشجى نواح وأبكاه . واقرأ قصيدته في فوزي القرزي أحد زعماء ثورة دمشق ، فستراها تنحو هذا المنحى ، وقد بلغ منه التأثير مبلغاً عميقاً حين أعدم الطليان بطل طرابلس وزعيمها عمر المختار سنة ١٩٣١ فصور هذا الجرح الدامي الذي أصابوا به قلب هذا البلد العربي ، بل أصابوا به قلب العالم العربي كله ، يقول :

يا وَتَحَهُمْ نَصَبُوا مَنَاراً من دم يوحى إلى جيل الغد البغضاء
جرحٌ يصيحُ على المدى وضحية تتلمس الحسرة الحمراء
واعصر من ذلك الحادث على عادته الحكم مستثيراً للهمم ، واتخذ من بطولية عمر المختار للعرب القدوة الرفيعة .

ويظهر أن هذين المحيطين من وطنه ومن العرب جميعاً لم يكونا يكتفيان ليوسّع آفاق مرثيته ، ولينال كل ما يريد من استحسان قرائه وإعجابهم ، فذهب يبحث عن أشخاص آخرين ممن ملكوا لبّ العالم وخفت قلوب أبنائه لهم ، فرقى (فردى) الموسيقار الإيطالي المشهور

في أواخر القرن الماضي ، ورثى تولستوى ، وتغنى بفلسفته وزهده ودعوته الاشتراكية ، وأفاض في تصوير البائسين والفقراء ، وتحدث حديثاً متخيفاً عن الحياة والموت ، وأدار بعض جوانب هذا الحديث بين تولستوى وأبي العلاء . ووقف على قبر نابليون ، ورثاه رثاء بديعاً تعرض فيه لأطراف من تاريخه وانتصاره ولعمانه ثم انطفائه ، واستخرج من كل ذلك العظات ، وهو يفتح رثاءه بقوله :

قِفْ عَلَى كَنْزٍ بَبَارِسَ دَفِينٍ مِنْ فَرِيدٍ فِي الْمَعَالَى وَثِينٍ
وافتقدْ جَوْهَرَةً مِنْ شَرَفٍ صَدَفُ الدَّهْرِ بِتَرْبِيهَا فَضِينٍ
قَدْ تَوَارَتْ فِي الثَّرَى حَتَّى إِذَا قَدَّمَ الْعَهْدُ تَوَارَتْ فِي السَّنِينِ
ثم يقول :

نَزَلَ الْأَرْضَ وَلَكِنْ بَعْدَ مَا نَزَلَ التَّارِيخَ قَبَرَ النَّافِئِينَ
شَدَّ النَّاسُ عَلَيْهِ وَبَنَوْا حَائِطَ الشُّكِّ عَلَى أَسِّ الْيَقِينِ
لَسْتُ تُحْصِي حَوْلَهُ أَلْوِيَّةَ أَمِرتْ أَمْسَ وَرَايَاتِ سُبِينِ
نَامَ عَنْهَا وَهَى فِي سُلَّتِهِ فِيلِبْيَانُ سَاهِرُ الْجُفْنِ أَمِينِ

وما يزال يتحدث عن أعجابه وشروقه وصعوده إلى كبد السماء ، ثم انحداره وغروبه في أحشاء الظلام . وكل ذلك أرض خصبة أو تربة سحية يستنبت فيها شوق ما يريد من أمثال الدهر وحكمه .. وعلى نحو ما وقف على قبر نابليون وقف على روما وبكى حضارتها الدائرة وشرائعها وقياصرها وأشرفها ودار شيوخها ، كاسياً ذلك كله ثياب عبء وعظلة .

ويخيل إلى الإنسان أن شوق لم يترك فرصة إلى الرثاء العام إلا انتزها ، فهو يورث فيكتور هيجوفى ذكره المثوبة ، وهو يرثى محمد على زعيم مسلمى الهند . وفي كل ذلك يريد أن يتخاطب مع أكبر جمهور ممكن ، وأن يسمع صوته في آفاق

العالم كله عن طريق الصحف التى تنشر شعره وتذيعه بين الناس ، وكأنه يريد لهذا الصوت أن يمتدَّ إلى مالا نهاية .

ومن يتصفَّح الشوقيات يستطيع أن يلاحظ فى وضوح أن شوق لم يترك مناسبة لإلا دون فيها شعره ، فهو لا يكتفى بالثناء والمدح على عادة شعراء العرب القدماء ، بل يحاول أن ينظم فى كل حادثة وفى كل مسألة طارئة سواء أكانت تتصل بالشرق أم تتصل بالغرب ، وارجع إلى الجزء الأول من ديوانه فستجد فيه قصيدة نظمها بمناسبة تأجيل تنويع ملك إنجلترا إدوارد السابع لإصابته بدمل ، وثانية فى ذكرى كارنارفون مكتشف مقبرة توت عنخ آمون ، وثالثة فى الاحتفال بأمين الريحاني حين وفوده على مصر ، ورابعة يناشد فيها سعد زغلول وزير المعارف حينئذ أن يقوم بإنشاء مدرسة فى المطرية ، وخامسة فى سبيل الهلال الأحمر ، وسادسة بمناسبة الإصلاح فى الأزهر ، وسابعة فى الاحتفال بأحمد حسنين بعد عودته من رحلته فى صحراء ليبيا ، وثامنة فى الاحتفال بإنشاء نقابة الصحافة ، وتاسعة قيلت فى الاحتفال بإنشاء بنك مصر ، وهلم جرا .

وانظر فى الجزء الثانى فستجد فيه قصيدة بمناسبة قدوم طيارين من باريس إلى مصر فى سنة ١٩١٤ ، وثانية فى شكسبير ، وثالثة بمناسبة كتاب فتح مصر الحديث لحافظ عوض ، ورابعة فى مسجد أياصوفيا ، وخامسة فى غاب بولونيا ، وسادسة فى المرأة العثمانية ، وسابعة فى وصف جنيف وضواحيها ، وثامنة فى ميدان الكونكورد ، وتاسعة فى زيارة مصورٍ لمصر ، وعاشرة فى معرض الأزهار بباريس ، إلى غير ذلك من مناسبات .

والجزء الثالث خاص بالثناء ، ولكن اقرأ فى الجزء الرابع فستجد قصيدة فى افتتاح منشآت الجامعة المصرية ، وثانية فى الاحتفال بوضع الحجر الأول لمؤسسة بنك مصر ، وثالثة فى افتتاح دار للبنك ، ورابعة فى افتتاح دار أخرى ، وخامسة فى مولد الأمير محمد عبد المنعم وسادسة مهداة له ، وسابعة فى حريق ميت غمر ، وثامنة فى خطبة لغلبيوم عاهل ألمانيا أحدثت أزمة دولية ، وتاسعة فى حفلة افتتاح نادى الموسيقى الشرقى ، وعاشرة فى تحية غلبيوم الثانى لصالح

الدين في القبر ، ثم طائفة من الخصوصيات ، وقصيدة في فؤاد حين زار الحيزة سنة ١٩٣٢ وكان شوق لم ينس الأغلال القديمة التي كانت تضيق أفقه وتغل رقبته ، وكان يعرض له كثيراً في المنشآت الحديثة ، وكأنه كان يعنى نفسه حين قال في قصيدة « مشروع ملر » :

من يَخْلَعُ النَّيْرَ يَعْشُ بُرْهَةً في أثر النّيرِ وفي نَدْبِهِ

على كل حال يوضح هذا الاستعراض لقصائد شوقي التي نظمها في المناسبات أنه أكثر في هذا الاتجاه ، وإنما جرّه إليه ماقلناه مراراً من تأثير الصحافة والجمهور في الشاعر المصري الحديث ، فهو يتابع الحوادث والأخبار في مصر وأوروبا ، ويتعوّد أن تهزه كأنه سلك من أسلاك البرق ، وقد أصبح له ذوق الصحافي بأدق معانيه ، فإن لم يجد حادثة أو خبراً يعصف بقرآته احتال لهم إما بتعرضه لشاعر كبير مثل شكسبير أو زعيم عظيم مثل غاندى ، أو طبيعة فائقة مثل غاب بولونيا والبسفور وكوكسو أو جكسولبتان ، وهكذا ما يزال يحاول أن يجد شيئاً من الناس أو غيرهم أو قل خيطاً لينسج حوله شعره .

ولا نشك في أنه كان أجدى على شوقي وعلى الشعر العربي أن يتحول إلى موضوع إنسانى عام ينظم فيه ، فيتغنّى غناء خالداً بالأمل والألم والحرية ، أو يصوّر متاعس وطنه ، أو يصف جمال الطبيعة من حوله ويمش له . ولو أنه صنع ذلك لاتسع لإهام روحه ووحى عواطفه ، ولو أنه حاول أن ينظم لمصر إلياذة تاريخها القديم ، فأطال نفسه في فرعونية حتى بلغت آلاف الأبيات لكان ذلك أكثر فائدة ، ولأظهر فيه تفوقاً وامتيازاً نادرين ، فقد كان يعرف كيف يحلم بالتاريخ وتاريخ وطنه خاصة ، وإن فرعونياته لا تزال أروع لوحات مضبوطة عثرنا أو حصلنا عليها في تاريخ شعرنا القنائى الحديث .

على أن للمسألة وجهاً آخر ، فإن هذا النوع من الشعر : نوع المناسبات ، يُعَدُّ الفؤء الأخير للشعر القنائى العربى ، إذ المعتاد دائماً في هذا الشعر أن يُنْظَمَ بمناسبة من المناسبات ، وكانت مناسباته في عصوره القديمة والوسطى

فردية ، تتصل إما بالشاعر أو الممدوح أو من يرثيهم أو يعلمهم ويعاتبهم أو يهجوهم ويذمهم . أما في العصر الحديث ، فقد طرأ ماحوِّله من الفرد إلى المجموع ومن الأمير إلى الشعب ومن المخطوطات إلى الصحف ، فتعاون ذلك كله على تغير المناسبة ، واشتبكت بأشياء كثيرة في تكوينها ، بعضها اجتماعي وبعضها اقتصادي أو تعليمي أو سياسي أو صناعي ، فاستغل شوقي ذلك كله وتغنى به على قيثارته .

وهذا هو معنى ما نقوله من أن شوقي نَمَّى هذا النوع من الشعر إلى غايته ، فقد استهدف كل المناسبات الحديثة وصاغ فيها أشعاره ، يريد أن يكون شاعرَ واقعه وعصره وبيئته ، وكنا نتمنى لو أنه لم يلتفت إلى ذلك كله ، فتغنى بنفسه ، ولم يعمل للخارج كل هذه السيطرة عليه . ولكننا ننسى فشوقي كان يحسُّ من أعماقه أنه حلقة في السلسلة القديمة ، ولم يشعر بالإحساس العام للكون إلا في القليل النادر ، حقاً عنده حِكم وأخلاق وأفكار اجتماعية وآراء في الحياة وما وراء الحياة ، ولكنه لا ينساب في ذلك كله انسياب النهر الذي يشعر الإنسان أنه ينبع وينصبُّ في اللانهاية من حياتنا الإنسانية .

فشعره يتحسس كثيراً في أقطاف ضيقة من حوادث وقتية كان ينبغي أن لا يشغل بها نفسه ، لأنه ليس صحفياً كما تصوّر ، ولا يقع عليه أى واجب من واجبات الصحفي في عصرنا ، إنما هو شاعر من حقه أن يخلّق في أجواء الفن العليا منفصلاً عن حدود المكان ، وملقياً عن كاهله حواجز الزمان . ولنا نألمى لهذه الثروة الكبيرة من شاعرية شوقي التي أضاعها فيما بين يديه من مناسبات ضيقة ، كما نألمى لهذا القيص العظيم من نيلنا الذي يتلاشى ويبقى سنوياً في البحر المتوسط دون أن تفيد منه فوائد محققة .

ومع ذلك فنهز النبل يُنشئ في الوادي جنات ورياضاً وبساتين ، على الرغم مما يضيع منه ، وكذلك شوقي يُعَدِّد شعره ، حتى في المناسبات ، واحات جميلة ، لا يزال يبتُّ الحياة والنصرة فيها ، فإذا الشاعر العبقري قد سواها آيات رائعة بفضل شاعريته وما تُسبِّغه على هذه المناسبات من معان وما تعصره

من أفكار وما ترممه من صور ناطقة وخواطر دقيقة، فليس هناك سُدود تستطيع أن تعوقها أو تحول بينها وبين ما تريد .

وربما كان أروع ما يحتال به على توسيع محيط المناسبات أن يُدخل فيها عنصراً من الوطنية ، ويعمُّ ذلك في كثير من قصائده ، وخاصة ما أنشده بعد الحرب الكبرى من مثل قصيدته في الأزهر وقصائده في بنك مصر وقصيدته في الطيار المصري صدقي الذي طار في سنة ١٩٣٠ من برلين إلى مصر .

وشوق لا يبارى في وطنياته وتغنيته بعواطف أهل بلده ، ولذلك كان يُكثّر من الانزلاق إليها في مناسباته وما يحفز خياله وشعوره من الحوادث والأخبار ، وقد يتسع بالانزلاق فيتحدث عن الشرق كله ، على نحو ما نرى في قصيدته « الطيارون الفرنسيون » فقد ذهب ينادى الشرق فيها أن يتبّه من غفلته ويفتح عينيه على مخترعات أوروبا ، كما ذهب في قصيدته « آية العصر » ينادى شباب مصر أن يستيقظوا من نومهم ، ويطلبوا العلم والمجد في الأرض فإن ضاقت ففي السماء .

ولم يخص بوطنياته وشعر مناسباته الشباب وحدهم ، بل تعرّض للشيوخ كما أسلفنا حين حديثنا عن شعره الوطني ، وأيضاً تعرض للنساء ومشاركتهن في الحركة الوطنية والإصلاحات الاجتماعية ، وكان لسفورهن بعد الحجاب غير قليل من عنايته ، وقصيدته « بين الحجاب والسفور » من طريف شعره ، وقد تعرّض فيها للحرية ، ودلّ القيد والعبودية ، فوصف هوان الأسر ونعمة الانطلاق ومثّل ذلك في « ملك الكنار » تمثيلاً بديعاً .

ولا تظن أن شوق نسي العمال فقد خصهم بقصيدة حماسية دعاهم فيها إلى الكد والاكسباب والسعي في مناكب الأرض وإتقان الصناعات حتى يصبح الوطن سماء للمصانع وغابا ، ولم ينس أن يدعوهم إلى إحسان الاختيار لمن يتوبون عنهم في البرلمان ، وأن يتخذوا لسيرهم التحلّ مثلاً وأن يبيكروا للرزق كالطير مجيئاً وذهاباً . ولا أراي أبعد إذا قلت إن قصيدته « مملكة النحل » إنما رمز بها إلى الأمة الحية العاملة ، وقد صور أروع تصوير بناء

الأمة النشيطة المثابرة الى لا يعرف أحد من أبنائها العطلة والفراغ ، فالملكة مُشْتَمَرَةٌ ، والرعية محسنون مهرة ، وكلها تذهب خيفاً وتجيء موقرة ، تجتلب الشمع وتؤديه سكرة .

ولم يكن شوقي يستند شعر مناسباته بهذا العنصر الوطني فحسب ، بل كان يسنده أيضاً بمخترعات العصر ومبتكراته ، وكأنه رأى في ذلك موضوعاً جديداً لاستغلال شاعريته ، وهو موضوع لم يعرفه القدماء ، وقد أشرنا فيما مر بنا إلى شعره في الطيارين والطيارات كما أشرنا إلى ذكره للبخار والكهرباء ، وقد تحدث عن الفواصات غير مرة ، ومن شعره فيها :

ودبابة تحت العباب بمكني أمين ترى السارى وليس يراها
هى الحوت أوفى الحوت منها مشابه فلو كان فولاذاً لكان أخاها
خوون إذا غاصت ، غلور إذا طفت ملعنة فى سبىها وسراها
تبيت سفن الأبرياء من الوغى وتجنى على من لا يخوض رحاها
فلو أدركت تابوت موسى لسلطت عليه زبائناها وحراً حاما^(١)
ولو لم تغيب فلك نوح وتحنجب لما أمنت مقلوبها ولظاها
فلا كان بانيتها ولا كان ركبها ولا كان بحر ضمتها وخواها
وأف على العلم الذى تدعونه إذا كان فى علم النفوس رداها

وعلى هذه الشاكلة كان شوقي يستهدف كل جديد وكل حادث فى عصره ، ولم يترك خيراً سياسياً أو اجتماعياً أو أدبياً إلا صاغه شعراً . وبذلك وصل — تسعفه شاعريته — بهذا النوع من شعر المناسبات إلى القمة التى تنتظره ، وكأنه لم يبق لمن بعده من الشعراء إلا أن يسقطوا على السطح وينحجزوا دون الغاية ، بل لعلهم نفس قد أحس أنه لم يبق لفته وشعره فى هذا النوع

(١) زباني المقرب: قرنها. حاما: جمع حة: الإبرة التى تلدغ بها.

إلا أن يسط ، إذ لم تعد فيه بقية لشاعر ، حتى ولا لصاحبه ومنمبه إلى أبعاد
المحدود وأقصى الآفاق ، لذلك ذهب يبحث عن عالم جديد ، وكان العالم
الذي استهواه واجتذبه إلى أجوائه هو عالم الشعر التمثيلي والغناء .

٤

الغناء والمغنين

يرتبط الشعر العربي في عصوره المختلفة بالغناء . فكثير منه غناه المغنون ،
وكثير منه أُلّف ليُصْحَبَ بالغناء والموسيقى ، وقد أدار أبو الفرج الأصبهاني
مصوعته الضخمة في شعراء العرب على الأغاني ، فليس منهم من لم يُغَنِّ في
شعره ، إما في حياته أو بعد وفاته . وما زال هذا الغناء ينمو ويتطور ، والشعر
ينمو معه أيضاً ويتطور . حتى ظهرت الموشحات والأزجال في الأندلس .

وإذا تعمقنا شوق في ديوانه وجدناه مهتماً بالغناء والمغنين ، وإنه ليحزن حزناً
من أعماقه حين يتوفى نايغ من نابغهم في مصر ، ولذلك تعددت مرثياته في
المتأخرين منهم ، فهو يرثي عبده الحمولى المتوفى سنة ١٩٠٢ كما يرثي عبد الحمى
المتوفى سنة ١٩١٢ ، وحين تقام ذكرى لأحدهم يسارع إلى قيثارته ليساهم في
ذكراه على نحو ما نرى في رثائه لسيد درويش وسلامه حجازياً . وكل من
يقرأ هذه المرثى يلاحظ دقة في وصف المغنى وحنانه ، بل وكأنه كان يعرف
الغناء العربي معرفة خبرة ودراسة لأصوله ، واسمعه يقول في عبده الحمولى :

يُخْرِجُ لِلْمَالِكِينَ مِنْ حَشْمَةِ الْمُلْدِ لِيْ وَيُنْسِي الْوَقُورَ ذَكَرَ وَقَارِهِ
(بصبأ) يَذْكُرُ الرِّيَاضَ صَبَاءُ وَ(حِجَازٍ) أَرْقُ مِنْ أَسْطَارِهِ
وَعِثَاءُ يُدَارُ لِحْنًا فَلَحْنًا كَحَلِيمِ النَّدِيمِ أَوْ كَعَفَارِهِ
وَأَتَيْنِ لَوْ أَنَّهُ مِنْ مَشْرِقٍ عَرَفَ السَّامِعُونَ مَوْضِعَ نَارِهِ

زفرتُ كأنها بثٌ قيس في معاني الهوى وفي أخباره
يسمع الليلُ منه في الفجر يالدي لُ فيصغى مستمهما في فزله
وإن في هذا الشعر ما يدل دلالة واضحة على غمرة الحماس التي كانت
تشمله حين يستمع إلى عبده الحمولى وأمثاله ممن عاصروهم ، وهنا طبعى ،
فقد خلقت شوقى موسيقياً ، له أذن لا تبارى في سماع الألفاظ وتآليف الألحان
الشعرية ، ولو أنه لم يتجه إلى الشعر لكان مغنياً أو موسيقاراً من الطراز الأول ،
فهو بسليقته موسيقى الروح ، ولذلك لا نوجب أن يعلق بالمغنين لا في مصر
فقط بل أيضاً في أوروبا ، ولا نشك في أنه كان من هواة الموسيقى الأوربية ،
وأنه كان يهترئ حين سماع « سمفونيات بيتهوفن » وأضرابه من رأسه إلى أخمص قدمه ،
واسمعه يقول في رثاء الشاعر الموسيقى فردى :

يتيه على الماس بعض النحاس إذا ضمَّ ألبانه الغالبة
وتحكم في النفس أوتاره على العود ناطقة حاكبه
وتبلغ موضع أوطارها وتغشى سريرتها الخافية
وكم آية في الأغاني له هي الشمس ليس لها ثانية
إذا ما تنادى بها العارفون قل البرق والرعد من غاديه^(١)
فلإن همسوا بعد جَهْر بها فحقَّق الحلى على الغاية^(٢)

وتركزت عناية شوقى بهذا كله أخيراً في مغنيه محمد عبد الوهاب الذى نفع
في روح صوته ، وأطار اسمه في الآفاق ، وقد تعرَّف عليه في سنة ١٩٢٤ إذ
قدَّم له خلال حفلة أقامها معهد الموسيقى الشرقى في « كازينو سان استافور »
بالاسكندرية^(٣) ، وسمع إليه ، فأعجب بصوته ، ولم يلبث أن استخلصه لنفسه
وألحقه ببركته .

(١) غادية : سحابة عظيمة . (٢) الغاية : الحسماء . (٣) إلى شوقى من ١٣٥٠ .

وعلى هذا النحو وجد شوقي المغنى الذى يلزمه فى غُلواته وروحاته
لا فى مصر وحدها ، بل أيضاً فى رحلاته إلى فرنسا^(١) وإلى الشام^(٢) فكان
يؤلف له أغانيه ، وكان يجلس إلى استماع غنائه بها ، بل كان يشتركه أحياناً
فى تأليف ألحانها ، فقد قرأت لمحمد عبد الوهاب فى بعض المجلات الأسبوعية
حديثاً عن مولد ألحانه أشاد فيه بشوق وقدرته على تمييز الأصوات وتلويح الموسيقى ،
وقال : « إنه لم يكن يبيح لى أن أذيع لحناً قبل أن يراجعنى فيه مراراً » .
ولا نرتاب فى أن شوقي هو الذى لفت عبد الوهاب إلى الإفادة من الموسيقى ،
الغربية وأنغامها وألحانها وأتاح له أن يصدح بهذا الصوت الباهر ، وإنه ليصفه
فى رثائه لسيد درويش ، فيقول :

إن فى ملك قوادِرُ بُلُبلًا لم يُتَحْ أمثاله للخلفاء
ناحلٌ كالكرة الصغرى سَرَى صوته فى كُرّة الأرض الفضاء
والحق أن كُلاً أكل صاحبه ، واستفد خير ما عنده من موهبة وفن ،
فكان شوقي يصنع الأغاني ومحمد عبد الوهاب تحت عينه يصنع الأنغام
والألحان ، وبذلك تآزر شوقي معه فى إخراج هذه الأصوات البديعة التى يترنح
العالم العربى كله طرباً حين ترون^٣ فى أذنه . وبعض هذه الأصوات أو هذه
الأغاني كان يختاره من قصائد قديمة له ، مثل الأغنية الدائمة :

مُضْنَاكَ جَفَاءَ مَرَقْدُهُ وَبَكَاهُ وَرَحِمَ عَوْدُهُ^(٣)

وبعضها كان يصنعها له ، فكان محمد يراه وهو يؤلفها ، وقد أسلفنا طرقاتاً
من حديثه عن تأليف شوقي لأغانيه ، وهى أغان تملأ بالعلوبة وتفيض بالأنغام
الموسيقية ، حتى لكأنها تغنى نفسها من مثل أغنيته :

عَلِمُوهُ كَيْفَ يَجْضُو فَجْأً ظَالِمٌ لَا قَيْتُ مِنْهُ مَا كَفَى
أَنَا لَوْ نَادَيْتُهُ فِى ذَلَّةٍ هِىَ ذِى رَوْحِي فَخْذَهَا ، مَا اخْتَنَى

(١) شوقي لشكيب ص ٤٩ . (٢) اثني عشر عامًا ص ٥٣ . (٣) عوده : زواره .

وطبيعي أن تتكامل الموسيقى الشعرية في هذه الأغاني، فقد ألّفت من أجلها. لم تؤلف للإشاد ، وإنما ألّفت للغناء ، وليجهر محمد عبد الوهاب ببعض ألفاظها ويهمس بالأخرى ، وكأنما شوق يوسوس إليه في جرس ألفاظه بالنغمة الحلوة التي يريدها منه، وما يزال يستلذه ويحوطه حتى يتألف اللحن الساحر ، ومن بديع هذه الألحان لحن (زَحَلَة)، وهو يجري في شعر شوقي على هذا النمط :

يا جارة الوادي طربتُ وعادني ما يشبه الأحلام من ذكراكِ
مثّلتُ في الذكرى هوالكِ وفي الذكرى والذكرياتُ صدى السنين العاكي
ولقد مررتُ على الرياضِ برَبْوَةٍ غشاء كنتُ حيالها ألقاكِ
لم أدرِ ما طيبُ العناقِ على الهوى حتى ترفقُ ساعدي فطَوالكِ
وتأودّتْ أعطافُ بانِكِ في يدي واحمرُّ من خضرتِهما خَدَاكِ
ودخلتُ في ليلين: قَرَعَكِ واللّجى ولثمتُ كالصبحِ المنورِ فاكِ
وتعطلتْ لغةٌ لكلامٍ وخاطبتُ عينيّ في لغة الهوى عيناكِ
لا أمس من عمر الزمان ولا غَدُ جُميع الزمان فكان يومَ لِقَاكِ

وكان شوقي يؤلف مثل هذه الأغنية التي تؤثر بموسيقاها في كياننا العاطفي تأثيراً قوياً، ثم يأخذها محمد عبد الوهاب فيضيف إليها إطاراً من أنغامه، وبذلك اتحد الشعر والغناء عند شوقي . وكان كل شيء فيه يعدّه لذلك، إذ كان معجباً بالغناء والمغنين من جهة، وكان شعره نفسه حلابة موسيقية ساحرة من جهة ثانية ، فتألف الفنان ، والتي الشاعر بمغنيه ، وأخذ كل منهما يعتمر أدوات فنه، شوقي يعتمر الألفاظ ومحمد عبد الوهاب يعتمر المقامات والسلام الموسيقية، وكل منهما يسكب في روح صاحبه شتى ضروب الطرب والقرح .

وما من شك في أن هذا التألف أثر في شعر شوقي لا من حيث تأليفه للأغاني ، بل أيضاً من حيث تأليفه للألفاظ وانتخابها بحيث تحمل كل

ما يريد محمد عبد الوهاب من تموجات واهتزازات صوتية ، فكأن كلاً منهما كان يؤثر في صاحبه من حيث يدرى ومن حيث لا يدرى ، وكان يستخرج منه خير ممكناته ومقدراته الموسيقية قاصداً وغير قاصد .

ويظهر أن شوق لم يكن يفكر لأغانيه في نفسه وفي محمد عبد الوهاب فحسب ، بل كان يفكر أيضاً في الجمهور ، وخاصة أن ألحان محمد عبد الوهاب في أغانيه كانت تسجل في « أسطوانات » وكان يذيعها في حفلاته المختلفة . ونشأ عن ذلك أن شوق لم يكن يقصد في أغانيه أن يطرب نفسه ومغنيه فحسب ، بل أخذ يقصد إلى إطراب الجماهير ، فهو ومحمد عبد الوهاب لا يرسلان الأغنية والحن في الفضاء ، بل يرسلانها إلى آذان الشعب .

وهذه الغاية التي لم يكن من الممكن أن يتزع شوق نفسه منها أخذت تدفعه في أغانيه إلى أن يتزل من سماء ألفاظه الجزلة التي ينتخبها عادة في قصائده إلى ألفاظ سهلة تلور على كل لسان ، حتى يغنيها الجمهور ، لاطبقاته العليا من المثقفين ، بل طبقاته الدنيا .

ومعنى ذلك أن أغاني شوق تنفصل عن شعره لا من حيث اتساع التنعيم فيها فحسب ، بل أيضاً من حيث جوهر ألفاظها ، وهذا طبيعي لأن شوق في شعره إنما يخاطب الطبقات العليا في الشعب أى أنه لم يتزل به ولم ينحدر عن المستوى الرفيع للشعر العربي ، بل ظل فيما يمكن أن نسميه جواً أرستقراطياً . واعرض شعره على الطبقات الدنيا فستراها تعجب به ، ولكن لا تظن أنها تعجب به لأنها تفهمه ، إنما تعجب به كما يعجب من لا يفهمون الموسيقى بها ، وهو إعجاب يقوم على الإحساس بشيء غامض يثير المشاعر ، وإن لم يتبينه القارئ أو السامع تبييناً دقيقاً .

وإذن فشوق على الرغم من أنه وجه شعره للجمهور وحياته السياسية وحوادثه اليومية التي عاش فيها لم يهبط به عن آفاقه العليا في الصياغة والتمن ، بل ظل محلقاً في أبعد سماء ، لا يدنو ولا يسف . يؤثر فيه الرأي العام وتؤثر فيه الصحف والحياة الاجتماعية والديمقراطية الحديثة ، ولكنه يظل أرستقراطياً .

ولعل في هذا ما يوضح كيف أن شوقي لم يتطور بالشعر العربي تطوراً شيعياً كاملاً ، تطور به ، ولكن تطوره كان ناقصاً وخاصة فيما يتصل بالصياغة ، إذ لا تزال تستمد من اللغة العربية الفصحى وينابيعها الثرية ومناجمها الغنية ، أما اللغة الشعبية فهي بعيدة عنها لا تكاد تقرب منها .

وهذا كله إنما ينطبق على شعر شوقي ، أما أغانيه فقد حاول أن يكون قريباً فيها من متناول الجمهور ، حتى يغنى بها المثقف ويغنى بها السوق ، وتشجع على ألسنة الشعب كله من موظف وصانع وفلاح . لهذا لم يرتفع فيها إلى مستواه اللغوي في شعره إلا قليلاً ، أما كثرتها فتنتحدر إلى الجمهور وطبقاته الدنيا . وخطاً شوقي في هذه الطريق خطوة ثانية كانت أقوى جداً من خطواته الأولى ، فإنه رأى أن يهجر اللغة الفصيحة في أغانيه كما يهجر نظام الأوزان والقوافي . وشوقي في هذا الاتجاه من حيث الشكل غير مجدد ، فقد سبقه ابن قزمان الأندلسي في القرن السادس للهجرة إلى صُنع الأزجال الشعبية وكتب ديواناً رائعاً ، وضع لها فيه منهجاً سار الشعراء من بعده في دروبه .

ومع ذلك فنحن نستقبل هذه الخطوة عند شوقي على أنها ثورة على أصول موسيقاه ، فقد ظل حياته ، لإشطاراً صغيراً متأخراً ، ينظم على التقاليد والمصطلحات الموروثة في عالم الشعر العربي وصياغته وأوزانه وقوافيه ، فإذا عدل عن ذلك وانحرف كان كمن ينحرف بالنهر عند مصبه عن طريقه الذي رُسم له منذ الزمن الأقدم . حقاً إنه صنع موشحات أو ما يشبهها في قصيدتيه : « تحية للترك » و « صقر قریش » ولكن الموشحات لا تختلف في ذوقها العام عن ذوق الشعر العربي فيما عدا أوزانها وقوافيها ، فهي تُصنع في نفس مصانع اللغة الفصحى بكل رواسيها من ألفاظ وتشبيهات وفنون بدیع . أما الرجل فإنه خرج خالص عن ذوق العربية ورسومها في اللغة والألفاظ . وغريب أن يخرج إليه شوقي آخر حياته ، فيتحول عن طريقته الأرستقراطية القديمة ، بل إلى لا يزال يتبع دروبها ومسالكها في شعره ، ولكن لا غرابة ، فقد فهما الآن القوة العظيمة التي حوَّلت مجراه ، فإنه ارتبط بمغنٍ يغنيه شعره ، ولم يكن هذا المغنى

يفنى ذلك الشعر لنفسه وشوق شاعره وحدهما ، بل كان يغنيه للشعب ، وقد أليف الشعب في غنائه أن يستمع إلى أدوار و «مواويل» وأزجال ، وإذن فليترل شوق إليه ، وليتطور بلغة شعره ، وليوسع هذا التطور ، حتى يكسب الشعب ويرضى ذوقه هو وغنائه الذى يصلح بشعره ، ويملاؤه به الفضاء أنعاماً وألحاناً .

ولكن لا تظن أن شوق حين أهمل اللغة الفصحى في أزجاله قد أهمل الفن والعناية الفنية ، فهو فتان بالسليقة ، وكل شيء تمتد إليه قيثارته يتحول إلى موسيقى صافية ، وليس ذلك فحسب ، بل يتحول أيضاً إلى صور طريفة ، فشوق كما قلنا في غير هذا الموضع 'يعتنى بموسيقاه وبأخيلته عناية شديدة. واستمع إليه يقول في أغنيته المشهورة « في الليل لما خيل » واصفاً لمطلع الفجر :

الفجر شأشاً وفاض على سواد الخيالة
لمح كلمح البياض من العمير الكجيالة
والليل سرخ في الرياض أذهم بغره جميله

فأزجال شوق كشعره تعتمد على التنعيم والتصوير ، وهل يستطيع أن يتخلى عن خصائصه الفنية أو يتخلص منها ؟ إن كل شاعر تولد معه خصائصه ، ولا يستطيع أن يتعلمها عن نفسه . وهذا ما نلاحظه عند شوق ، فأزجاله فيها حياة وروعة تأتي من التصوير ومن الموسيقى ومن انتخاب الألفاظ نفسها ، فقد كان يعرف دائماً كيف ينتخب كلماته سواء في شعره أو في أزجاله ، حتى ليخيّل إلى الإنسان كأن اللتين العربية والعامية المصرية تعرضان أنفسهما أمامه ليختار الكلمة التي خلقت لتوضع في الموضع الذى يراه .

على كل حال أبدع شوق في أزجاله كما أبدع في شعره العام . وإذا كان هناك ملاحظة ينبغي أن نقولها فهي أنه شغل هذه الأزجال كما شغل أغانيه الفصيحة بالشوق والحنين وبكاء المحبين وشكوى العاشقين ، وأضاف إليها حسية واضحة نجدها حتى في زجله المعروف بالخالص بالنيل إذ أبى إلا أن ينحو به نحواً حسيّاً ، واسمعه يقول :

النبلُ نجاثنى حليوه أسمر
 عجبٌ للوثة دهبٌ ورمز
 أرغوله في إيلة يسبح لسيده
 حياة بلادنا يا ربّ زیده
 قالت : غراي في فلوكة
 صاعه نزهة ع الميسّة
 لمحت ع البعد حمامة
 رايحه على الميه وجايه
 وقفت انادى الفلابكى
 تعال من فضلك غطنا
 ردّ الفلابكى بصوت ملايكي
 قال : مريحاً بكم مرحبتين
 دى يتنا وانت ميتنا
 هبلا هوب هبلا
 جت الفلوكة والملاح ونزلنا وركبنا
 حمامة بيضا بفرد جناح
 تودينا وتجيننا
 ودارت الألحان والراح
 وسبقنا وشربنا
 هبلا هوب هبلا

ومن يستمع إلى وصف النبل في أول هذه الأغنية يذكر قصيدة النبل المشهورة للشاعر ويظن أنه سيفي بأعجاء مصر ومفاخرها ، ولكن شوق لم يلبث أن وصف رحلة أونزمة في النبل ، دارت فيها الألحان والخمر .
 وحققاً إن شوق لم يفصح في هذا الزجل وغيره من أزجاله عن حمية شديدة ، فهو ليس من ذوق أصحاب الأزجال والمواويل الحمّس . ومن الحق أيضاً أنه قصد بأزجاله كما قصد بأغانيه الفصيحة إلى الطرب ، ولعل

لتره دخلا في هذا الاتجاه ، إذ لم يعرف البؤس في حياته ، وإنما عرف النعم ، حتى لكأنه كان يعيش في فراديس الجنان .

وكنا نتحنى لو أن شوقي أحسَّ صميمَ الروح الشعبية ، إذن ما حاول هو ولا مغنيه أن يؤثرا في الشعب ويطلبوا رضاه بإثارة طربه فحسب ، بل لاتبجها مباشرة إلى التغنى بهوموه وأحزانه وأشجانه ، فهذا الشعب الذي كان يئنُّ تحت كابوس الاحتلال الإنجليزي ، والذي كان كلما سار في طريقه ارتطم بصخور اليأس ، والذي كان يخوض دياجير الحياة يلتمس ضياء الأمل ونور الرجاء ، هذا الشعب كان يجب أن يستشعر شوقي في أغانيه القصيدة والعامية يؤسه وشقاؤه وآماله وآلامه .

ولعل في هذا ما يدل على أن شوقي على الرغم من وطنياته وشعره السياسي وأزجاله وشعره العامي لم يستطع أن يصل إلى الغاية المرتقبة من التعبير عن هذا الشعب الحزين وما كان يجره أو يحمله من أتعال غلاظ . وقد يكون في ذلك ما يفضُّ من عبقرية شوقي ولكنها الحقيقة ، فقد عاش غالباً على السطح من حياة هذا الشعب ، فتعلق بوطنياته ، وتعلق بأزجاله ، ولكنه لم ينفذ إلى سرائره وباطنه .

ومع ذلك فشوقي هو النهاية أو الخاتمة لشعرنا العربي الذي بدأ منذ الفتح الإسلامي ، فقد استنفد في شعره كثيراً مما يمكن التعبير عنه من حاضرتنا ، حقاً أنه لم يمثل روح الشعب ، ولكن هذا شيء لا يعرفه الشعر العربي القديم كما أسلفنا إنما يعرف المديح والزل والثناء وما يتصل بذلك من هجاء أو عتاب ، فلما خلت شوقي عليه وسع طاقة تعبيره إلى كل مناسبة واستغل السياسة وغير السياسة مما صورته ، وما وقفنا أمامه مراراً ذاهلين لسحره وجماله .

ولذلك نقول إنه أغلق بكلتا يديه أبواب الشعر الغنائي العربي ، وكان ينبغي أن لا يحاول الشعراء من بعده فتح هذه الأبواب ، وأن يعودوا إلى أنفسهم ، فيفكروا إما في موضوعات جديدة لشعرهم ، وإما في أنواع مغايرة للشعر الغنائي كالشعر المتميلي أو القصصى . ورحم الله أبا العلاء ، فقد سمع ابن هاني الأندلسي ،

فقال ما أشبهه إلا بِرَحَى تَطْحَن قروناً، وليس يصدق هذا التشبيه على شيء أكثر من صدقه على الشعراء المقلدين لشوقي ، وأقرأ في شعرهم فستجده يخلو من الموسيقى والتصوير الخالم ، وستجده شعراً صحفياً ينتظر الحوادث والأخبار والمقترعات ليتغنى بها ، وليس فيه روح ولا جهد ولا عناية فنية ممتازة .

ولو أن هؤلاء الشعراء نظروا حولهم لرأوا شعبهم في حاجة إلى من يستشعر روحه ويعبر عن أحزانه كما يعبر عن أفراحه ، ومن المؤكد أن شعرنا لم يستطع أن يصورنا حتى الآن ، وإلا فأين شعرنا الرقيق الذى يصور حياة القرية مثلاً ؟ وأين شعرنا الذى يصور حياة الفلاح أو حياة الصانع أو حياة شخص يعيش في حي فقير كحي بولاق أو الحسينية ؟ .

ولعل الغريب أن شوقي نفسه أحس ذلك وعرفه ، فانصرف عن هذا الشعر الغنائى الذى كان يردده ، واتجه إلى المسرح ، فألّف له تمثيليات ، لا تزال مناطق التقدير والإعجاب

الفصل الرابع

المسرحيات

١

مقدمات في المسرحيات

وأينا شوق ينهى بالشعر الفنان المألوف عند العرب إلى الغاية التي كانت تنتظره ، وقد أخذ يحاول التحليق في أفق جديد يُثبت فيه مهارته وحذقه في الشعر والقن ، وكان هذا الأفق حلمًا ذهبيًا لكل من تحدثوا عن التجديد في عصره ، ونقصد أفق التمثيل وسارحه . وما هي إلا أن يرفرف الشاعر في هذا الأفق وجوه ، فإذا هو يؤلف مسرحيات يعجب بها معاصروه ، وكان الجوه خالياً إلا من محاولات ضعيفة ، وكانت اللغة العامية تتطحن على المسرح المصري ، ولم تكن تمثل عليه مسرحيات حقيقية ، إنما كانت تمثل عليه حكايات مضحكة على نحو ما هو معروف عن «كشكش» و «الكسار» . ومن قبلهما كان الشيخ سلامة حجازي ، وكان مسرحه إلى الغناء والتلحين أقرب منه إلى التشخيص والتمثيل .

فلما طلع شوقي في أواخر حياته على الناس بمسرحياته القصصية عُدَّوا ذلك منه عملاً بديعاً ، وخاصة أنهم رأوه يتبع إلى حد بعيد سُنَنَ المسرحيات الأوروبية . ومع ذلك فقد صبَّ عليه بعض النقاد جامَ غضبهم وسخطهم ، لأنهم رأوه لا يتبع هذه السُنَنَ اتباعاً دقيقاً .

وقد خكف شوقي سبع مسرحيات : ست مأس ، وملهاة واحدة ، وكما أنه في شعره الفنان لاحظ الجمهور ، فقد لاحظته أيضاً في مسرحياته ، إذ نرى ثلاث مأس من مأسه تسترضي العاطفة الوطنية في المصريين وهي : مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير ، وثلاثا أخرى تسترضي العواطف العربية

والإسلامية، وهى: مجنون ليلى، وعنترة، وأميرة الأندلس . أما الملهاة فتقوم على موضوع مصرى شعبى .

وكل من يقرأ هذه المسرحيات فى غير تحيز يراها - إذا استثنينا ملهاته - ضعيفة من حيث التمثيل ، لأن شوق كتبها بروح الشاعر الغنائى . وقد مرت بنا فى الفصل الثانى مسودتان لفصل من مجنون ليلى ، ورأينا كيف أن شوق كان يكتب مناظر الفصل فى شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاورين . وإذا قررنا قطع المسودتين إلى الفصل المنشور فى المسرحية وجدناها تعدل تعديلًا كبيراً ، فقد دخل عليها كثير من القطع الجديدة، ثم وُضعت فى الفصل أوضاعاً مخالفة للمسودتين .

- وفى ذلك دليل قاطع على أن شوق شغل، وخاصة فى مآسيه من مثل مجنون ليلى ، بالغناء عن التمثيل، أو قل إنه تأثر الغناء إلى حد بعيد . ومع هذا لا نستطيع أن ننكر أنه درس المأساة الغربية ، وأنه حاول جاهداً أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها .

- والمأساة عنده كما هى فى الغرب تعتمد على فصول ، وتقسم الفصول إلى مناظر ومشاهد، يُساق فى فاتحتها عادةً وصف الأماكن والملابس والأشخاص الذين يمثلون . وتبدأ المأساة بفصل يمهد للصراع ، وما تزال الأفعال والأقوال تنمو ، حتى تظهر العقدة واضحة ، ثم تحل، وكل ذلك يعتمد على الحركة كما يعتمد على ضرب من السببية يربط بين الحوادث المتتالية ، ويقوم بهذا كله أشخاص يتميز بينهم بطلان ، وهم جميعاً يكشفون عن أنفسهم بأنفسهم وأقوالهم وملاحظاتهم وتعليقاتهم . ونُعد منذ المنظر الأول فى المأساة للتعرف على الحادثة الابتدائية التى ينشأ منها الصراع بين الحب والواجب أو بين الخير والشر ، وما تزال الحوادث تنهض حتى تبلغ الأزمة غايتها . وكل ذلك بنقد فى خيوط من الحوار والحركة ، وهى خيوط تعرض علينا اللواضع والترعات والعواطف والانفعالات ، وخاصة لبطل المأساة ، بل لكل من يسامون فيها متكلمين ومتحركين .

وخلال المناظر والمشاهد وفي أثناء المواقف المختلفة تَطَّلِعُ على صفات الأشخاص ، وتتدرج أمامنا حوادث المأساة في حركة دافعة ، إذ يعرض علينا أشخاص المأساة في الصراع الذي يقومون به ويتقبلون فيه منذ المشهد الأول ، وما تزال تجري معهم في متشابكات نشأت من هذا الصراع ، وما تزال هذه المتشابكات تنمو حتى نصل إلى نقطة التحول، ونتحول سريعاً إلى خاتمة المأساة. وهذا كله يَعْنِي أن شوق أقبال على المأساة ، وهو يعرف قواعدها ويظهر أنه أعجب بالمرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء القرن السابع عشر إذ كان الشعراء من أمثال كورني وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، وكانت الدراما لا تزال أرسطراطية ، فهي لا تُعْنَى بالحياة الواقعية ، إنما تعنى بالملك والنبلاء ، كأنها لا تريد أن تخوض في الحياة العادية المألوفة ، إنما تريد أن تتسامى وترتفع عن هذه الحياة ، وأيضاً فإنها كانت ترتفع في لغتها عن اللغة العادية إلى لغة بلاغية ممتازة .

فأعجب شوق بذلك كله ، ونسج في مآسيه على منوال هؤلاء الشعراء الفرنسيين ، وفكر في أن يشخص حياة ملوك مصريين ، فلمعت في خياله قصة أنطونيوكليوباترا لشكسبير ، فذهب يحاول صنعها من جديد ، كما ذهب يُخْرِج ملوكاً ونبلاء آخرين إما مصريين أو اتصلوا بالتاريخ المصري أو التاريخ العربي ، فأخرج «على بك الكبير» الذي حاول الاستقلال بمصر في أثناء الحكم العثماني ، كما أخرج «قمييز» الملك الفارسي الذي فتح مصر ، وأيضاً فإنه أخرج «عنترة» و«مجنون ليلى» و«أميرة الأندلس» .

وشوق في ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية في القرن السابع عشر ، فهو يترك عصره إلى العصور القديمة ، وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية الالامعة ، وهو يعتدُّ بلغة بليغة ، ليس فيها شيء من العبارات اليومية المبتذلة . وليس ذلك كل ما جاءه من المدرسة الكلاسيكية ، فقد جاءه منها اعتداده بعاطفة الحب في كل مآسيه ، فهي تتوهج فيها وتشتمل اشتعالاً واضحاً ، ولعل ذلك ما دفعه إلى أن يخصها بروايته : «مجنون ليلى» .

على كل حال شوق يتأثر بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية ، ومن تأثره الواضح بها أن مآسيه تخلو غالباً من تمثيل الحوادث على المسرح فالحرب بين أنطونيو وأوكتافيوس ، وبين قمييز والمصريين ، وبين على بك الكبير ومحمد بك أبي الذهب ، لا نشاهدها على المسرح ، إنما نعرف ذلك من كلام الممثلين . وهذه سنة كلاسيكية اتبعها شوق .

وتلك هي نقط الاتصال بين مآسيه وبين المدرسة الكلاسيكية ، وفراه بعد ذلك يستقل عنها استقلالاً مَن اتصل بالمدرسة الرومانتيكية وفهمها ، فهو لا يتقيد بنظرية الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع ، وما كان يُقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها في يوم وليلة وفي مكان واحد ، وتلدور كلها حول موضوع واحد . وعلى هذه الأسس كانت تُولف المسرحيات ظناً من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قواعد لا ينحرفون عنها في صنْع مسرحياتهم ، وهو ظن واهم ، لم يثبت له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر حتى جاء الرومانتيكيون ، وفطّن الشعراء إلى أن اليونان لم يكونوا يقيمون بها ، فافككوا عن حلق الزمان والمكان ، كما انفكوا أحياناً عن وحدة الموضوع .

وجارى شوق الرومانتيكيين في ذلك كما جارا هم وجارى من جاء بعدهم ، بل جارى شكسير أيضاً في إدخال عناصر فكاهية في مآسيه ، وهي عناصر لا نجدها بتاتاً في المسرحية الكلاسيكية الفرنسية ، إنما جاء بها شكسير وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرومانتيكية ومن خلفهم ، وسار شوق على هذه السنة في مآسيه ، فأجرى فيها تياراً فكاهياً ، وإن كان غير حاد ، وإن تقطّع أحياناً ، فقد حمد إليه في غير مبالغة .

على أننا نلاحظ أن فكاهته في الغالب لفظية ، وهي في الحقيقة موضوعة بحيث تُرضى الذوق المصري الذي يميل إلى هذا اللون من الفكاهة . أما ما نجده عند شكسير من تهكم لاذع ومن سخرية تتخلل المواقف التي يتعرض لها الشخص ، قلما نجده عند شوق لاختلاف الأذواق واختلاف الأزمنة .

وشوق لا ينفك عن المدرسة الكلاسيكية الفرنسية في الفكاكة ووحدة الزمان والمكان فحسب، بل ينفك عنها أيضاً في وحدة الموضوع إذ قد يُداخل بين قصتين في مأساة واحدة، وهو تداخل قلما تفقد فيه الالتحام بين أجزاء المسرحية، بل قد يساعد على هذا الالتحام على نحو ما نرى في مصرع «كليوباترا» إذ داخل بين حب هيلانة وصيفة كليوباترا وحابي وبين حب أنطونيوكليوباترا نفسها، وكما نرى في مسرحية «على بك الكبير» إذ داخل بين صراع على بك ومحمد بك أبي الذهب وبين صراع آمال زوجة على بك ومراد عاشقها وأخيها في الوقت نفسه، وهو لا يدري أنها أخته.

وشوق في هذا إنما ينسج على منوال المدرسة الرومانتيكية التي تبيح ذلك ما دامت القصة الثانية لا تفسد التلاحم الحوادث في القصة الأساسية، ولا نصيبها بشيء من الاضطراب. ويدخل في هذه التزعة الرومانتيكية عند شوق أننا نجده مثل أمحبابها لا يُحسن رسم الشخصيات المسرحية ولا تصوير ملامحها تصويراً دقيقاً، لأنهم ذاتيون في تمثيلياتهم، فلا يستطيعون أن يكونوا موضوعين أو شعراء ممثلين، إذ تظني الذاتية على الموضوعية. وطبيعي أن لا يكون عندهم تحليل نفسي، لأنهم لا يحللون، وإنما يغنون العواطف في غلو ومبالغة، وهكذا كان شوق في مسرحياته.

ولعل القارئ يَعْجَبُ الآن من أن شوق لا يستغل مقدرته الغيرية في تمثيلياته، فقد قلنا في الفصول السابقة مراراً إنه كان شاعراً غريباً في شعره الغنائي، وأنه أداره على التعبير عن مشاعر غيره إلى حد بعيد، فما باله لا يستغل هذه المقدرة في مسرحياته؟ وأكبر الظن أن إعجابه بالنموذج الرومانتيكي في التمثيل طغى على استعداده. وأيضاً جَرَّتْهُ إلى ذلك لغة شعرنا ورواسبه الغنائية الذاتية، فلم يستطع التخلص منها حين عمد إلى التمثيل.

على كل حال نحن لانتداب في أن من يقيم مأساه على هذه الأسس الغربية المختلفة متخباً تارة من المدرسة الكلاسيكية أو من شكسبير، وتارة من المدرسة الرومانتيكية لا يصح أن يوصَفَ بأنه لم يلرس الشعر التمثيلي.

فشوق دَرس، على ما يظهر من عمله، المسرح الأوربي، واختار لنفسه منه أصولاً وقواعد. وهذا من حقه فهو فنان شاعر، له الحق في أن يتخذ مآسيه على النحو الذى يريده، ما دام قارئه يجد متعة ولذة في عمله، وما دام يقبّده به ويجذبه إليه طوال قراءته أو سماعه.

وقد خالف بعض الحقائق التاريخية في غير مسرحية عامداً، كما خالف بعض العادات العربية في «مجنون ليلي» و«عنترة» وذكر المخالفة الأولى مفخراً في التعليقات التى ذيل بها مصرع كليوباترا. وإنما فخر بذلك لأنه أراد به أن يمتلك عواطف الجمهور المصرى، فقد صاغ كليوباترا صياغة يأبأها التاريخ، صاغها لا مستهترة أو قل بغياً ترمى عند أقلام قواد الرومان، بل وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية، وكأنها تريد أن تظهر برومان طريق المكر والخداع، بعد أن أعيأها الظفر بها عن طريق القوة والبأس.

وشوق في ذلك يخرج على ذوق كثير من الشعراء الذين ألفوا المسرحيات في الغرب، فإنهم حين يستملون موضوعهم من التاريخ لا يحاولون تغييره بسبب نزعات وطنية أو قومية، وإنما يحافظون عليه، أو على الأقل يحافظون على روحه العامة كما يحافظون على الأشخاص الذين يظهرون فيه، فيعرضونهم لا حسب أهوائهم الشخصية أو القومية، وإنما حسب حقائقهم التاريخية، فهم أشخاص منفصلون عنهم، لم استقلالهم، ولم حرياتهم، ولم مجالهم الحقيقى الذى يمحرون فيه ويستبجون، وهم يصورونهم كما هم في ذاتهم، على نحو ما صور شكسبير هنرى الخامس والثامن.

ومعنى ذلك أن شوق لم يقف موقف حياد من أبطاله التاريخيين، ولا شك في أنه من حيث التاريخ الخالص غير محق، ولكن هذا لا يقتضى أن فنه قاصر قصوراً مطلقاً لهذا النقص التاريخي، فالفن شيء والتاريخ شيء آخر، ولكي يكون حكماً عليه سليماً من حيث الفن ينبغى أن نقيسه بمقاييس فنية خالصة. ويحتم ذلك أنه خالف التاريخ قاصداً لغايات قومية، فكانه يضع الوطنية أو القومية قبل هذا الأساس الأوربي الذى نشير إليه، أساس الحياد في

المسرحيات التاريخية وأحداثها ووقائعها . ولا ريب في أن هذا كله من حقه ، بل نحن نؤمن بأن من حق الشاعر الممثل أن يفسر التاريخ تفسيراً جديداً مادام هذا التفسير لا يصطدم بمقائمه الكبرى ، وما دام لا يخرج به عن إمكانيات الوقائع التاريخية .

وخالف شوقي في «مجنون ليلى» و«عنتر» بعض العادات العربية كأن نراه يفتح الرواية الأولى بمشهد ، تقدّم فيه ليلى إلى أنثربا ابن ذريح الشاعر الحجازي ، وليست هذه السنّة عربية قديمة ، إنما هي من سنن حياتنا الحديثة . ويجانب هذه السنّة سنن أخرى اختلطت على شوقي لبعده البيّنة . ونقول هنا أيضاً إن هذه السنّة وأمثالها تُقبّل منه ما دامت ليست سنناً فاضحة .

على أن هذا النقص في تمثيل العادات العربية لم يأت شوقي قاصداً ، إنما الذي أتاه قاصداً هو المخالفة التاريخية لإرضاء للشعور الوطني . ولم يحاول أن يُرضي المصريين بهذه المخالفة وحدها ، بل أرضاهم أو قل أرضى الذوق العربي بإحداث تيار أخلاقي يجرى في جميع مسرحياته ، فكلّيو ياتر على ما نعرف من تنقلها بين قواد الرومان ، متديّنة ، تصلّي لربّها ، ولم يحاول شوقي أن يصور رغباتها وشهواتها الحسية ، بل أحاطها بهالة من النبيل والوقار . وقد أتى أن يُحمّيت ليلى بعد قيرانها إلا وهي عذراء ، وأشاد بعفاف «آمال» ، ونصّر عاطفة الزوجية فيها على عاطفة الحب ، كما يلاحظ ذلك من يقرأ مأساة «على بك الكبير» .

وهكذا يتجسّر في مسرحياته تيار أخلاقي مهم تنصّر فيه الفضيلة وما يتصل بالفضيلة من وفاء ومروءة وكرم ، وكأنه يريد أن يقوّي في نفوس الجمهور العناصر التي ترغّب في عمل الخير . ولا ريب في أن هذا المتزعّج يُحمّد لشوقي ، لأنه أرضى به جمهوره من جهة ، ولأنه أخذ على عاتقه أن يقوّي خلقه من جهة ثانية . وهو لا يسرف في ذلك حتى لا يخرج للمسرحية إلى شكل وعظ تملّهُ النفس ، وإنما يأتي به في ثنايا الحوار .

ونحن نعرف أن هناك نظرية تنادى بأن الشاعر ينبغي أن لا يُعنى بالأخلاق ، فالشعر شيء والأخلاق شيء آخر ، ولكن هذه النظرية لها خصومها كما أن لها

أنصارها. ومن يفكرون في فائدة الشعوب وفي رقيها الحضارى يخاصمون هذه النظرية ، لأنها تجرُّ الشعوب إلى السقوط على نحو ما جرَّت فرنسا في تاريخها الحديث . ونفس شكسبير وغيره من كبار المسرحيين وخاصة الكلاسيكيين كانوا أخلاقيين، يدعون في ثنايا مسرحياتهم إلى الأخلاق الكريمة، ويُجسِّرون على السنة أشخاصها الحكمة والموعظة الحسنة . أما الاتجاهات إلى الحرية الخلقية المطلقة فهي جديدة، جدَّت في القرن الماضي وهذا القرن، وجدَّتْها تدلُّ على أنها ليست قانوناً قديماً للفن والشعر ، فمن حق الشاعر أن يخرج عليها، بل لعل ذلك واجبه، فهو لا يعيش منعزلاً عن الحياة ومستولياً على الخلقية .

لذلك كان شوق موقفاً جد التوفيق في جريان هذا التيار الخلقى بمسرحياته، وبنَّه على لسان شخصه وأقوالهم . وقد انتقل به من شعره الغنائى إلى شعره المسرحى ، إذ كان مشغولاً به من قديم ، وكان يذمُّه في قصائده على نحو ما أسلفنا، وهُبِّتْ له الآن القرصة ليواجه به الجمهور ، وليذمِّه في صور مجسَّمة تجسيمياً قوياً ، ومن هنا كان تأثيره أقوى وأوضح في التغذية الخلقية ، بسبب ما يسود جوَّ المسرح من انفعال النظارة واستغراقهم في عواطف الشخص

والأمهم .

وهذا التيار الأخلاقى فى مأسى شوق كان يقابله تيار آخر من القطع الغنائية والمواقف الملحنة، وهو تيار أراد به، على ما يظهر، إرضاء الجمهور الذى تعود أن يستمع فى المسرح المصرى إلى قطع ملحنة على نحو ما هو معروف عن مسرح الشيخ سلامة حجازى . ولعل شوق كان يريد أن يثبت ظفروه ونجاحه لا فى الفن التمثيلى فحسب ، بل فى فن الغناء والتلحين أيضاً ، وربما كان نجاحه فى أغانيه التى سبقت تمثيلياته أحدَ الحوافز على أن ينتجه هذا الاتجاه فى مسرحياته . وحقاً كان يوجد فى المسرحية اليونانية الحوار والغناء ، ولكن الغناء كان يتفصل، إذ كان يلقيه « الكورس » فى الاستراحات بين الفصول ، وهو جوقة كانت تتحدث معقبة على فصول المسرحية وتفتنى وترقص . وسار الرومان على منهج اليونان ، فكان الكورس يتخلل بغنائه ورقصه المسرحية الرومانية ، ولكن

لا نغضى إلى العصر الحديث حتى نجد الشعراء والممثلين وخاصة في فرنسا يلاحظون الفرق بين التمثيل والغناء، فيُخرجون الغناء من المسرح التمثيلي، ويقتصرون هذا المسرح على الحوار، وأحسوا أنه لا يمكن الاستغناء عن الغناء التمثيلي، فخصوه بالأوبرا، حيث نجد القصة تعتمد على الغناء مع الموسيقى، ولا تكون القصة هي الهدف، بل تكون وسيلة لا غاية، فالغاية أن يستمتع الناس إلى الغناء والموسيقى وأن يشاهدوا في أثناء ذلك ضرباً من الحركات وصوراً من المناظر والأشخاص والملابس.

وإذن فأور بالحديثة وُجدَ فيها مسرحية مستقلة عن الغناء والموسيقى استقلالاً تاماً، فهي حوار خالص بين الممثلين، ووُجدَ فيها بجانب ذلك تمثيل غنائى وفى الأوبرا وتطور العملان من التمثيل الخالص والتمثيل الغنائى تطوراً متفصلاً. وكأنما رأى شوق ذلك، ورأى أنه من غير الممكن أن يمثل على مسرحنا شيء من التمثيل الغنائى، لسبب بسيط، وهو أنه ليس عندنا «أوبرا» ولا موسيقى حديثة قوية تستطيع أن تحمل هذا الفن إلى الجمهور العربى.

حينئذ وجدنا شوق يعتمد إلى هذا المزج بين التمثيل الخالص والغناء، فسردياته تكثر فيها المواقف التى يُقَطَّعُ فيها الحوار، حتى تُعْطَى القرصة للموسيقى والتلحين. وكلُّ ما يمكن به الدفاع عن شوق أنه أراد إلى إرضاء الجمهور الذى تعود على أن يتخلل ما يشاهده على المسارح من قصص صور من التلحين والغناء. وأيضاً فإنه لم يكن يأتى بهذه المواقف الغنائية فى المسرحية شاذة أو خارجة عن الحوار، بل كان يحاول أن يُدخلها فيه، وكان يحتال على ذلك بحيل كثيرة.

ومهما أطلنا الدفاع عن شوق فى هذا الجانب من مسرحياته فلن يعفيه ذلك من أنه قَصَّرَ، إذ كان من الواجب أن يتابع التطور الحديث للمسرحية وإن يجعلها تمثيلاً خالصاً وأن لا يشوبها بأى شائبة من التمثيل الغنائى، فقد جَنَّت اتجاهاته فى هذا الصدد على حوارها، وأصابته بغير قليل من التراخي والفتور.

وهذا الجانب هو أخصى ما ينشاه المسرحيون المحدثون، فإن الفنون والتراخي حين يصيان الحوار، ينتهيان بتصميم المسرحية كلها إلى شيء من الضحك، فالحركة لا تتوالى متدفقة بسرعة، بل تقف أحياناً، وتجمد أحياناً، حتى يفرغ أصحاب الغناء والموسيقى من غنائهم ومن موسيقاهم.

ومن المعروف أن المسرحية قصة محدودة في الوقت الذي تشغله، إذ كلما يزيد وقت تمثيلها عن ساعتين، ثم هي تجرى في شكل متوتر سريع، حتى تجذب انتباه النظارة، وحتى يستغرقوا فيها وفي شخصياتها وأفعالهم وأقوالهم. ولذلك كان كل عائق يحول بين التوتر والسرعة يُعدُّ عيباً في المسرحية مهما أريد به من تسليّة النظارة، بل هذه التسليّة نفسها تُعدُّ رغبة شاذة من الشاعر، فهو ليس بصدد تسليّة خارجة عن حوار مسرحيته، وإنما هو بصدد تمثيل قطعة من الحياة.

وهي قطعة محدودة في المسافة الزمنية التي تشغلها، ومحدودة في نفس الموضوع والحوادث والوقائع التي تجري فيها، إذ يختار الشاعر حقبة خطيرة للبطل كأنه يمشي فيها على حافة هوة، والأحداث تجري به بسرعة إما إلى إنقاذه وإما إلى تردّيه في الهوة. ومن هنا كان الشاعر يختار أهم مواقفه ويوجز في أثناء ذلك في أقواله وأشعاره لأعلى لسان البطل وحده بل على لسان الشخص عامة.

وهذا هو العيب الثاني في مسرحيات شوقي، إذ نراه يُطيل في جزئيات الحوار، فهو لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز، بل يُطنب كثيراً، وكأنه لم ينسَ ماضيه الغنائي، فهو يسترسل على لسان بعض الشخصيات استرسالاً، لا يشكُّ سامعه في أنه إنما يستمتع في أثناءه إلى قصيدة لا إلى جزئية في حوار تمثيلي.

ومعروف أن المسرحية ينبغي أن تخلو من كل فضول، وأن تكون كل كلمة فيها وكل شطر فضلاً عن كل بيت شعاعاً يكشف الشخص ويكشف صفاته، وشوقي ليس بصدد خلق شعر من حيث هو شعر، وإنما هو بصدد خلق شخص وإسباغ مميزات وصفاتها عليها، بحيث تُصبح خالدة في نفوس الناس.

والشخص لا تتال الخلود بالشعر الكثير يُجريه الشاعر على لسانها في

الحوار ، بل قد يُجْرى على لسانها شعراً قليلاً ، ومع ذلك يميّزها ويمدها بالحياة ، لأنه جسّمها في أذهانتنا وتحت أعيننا تجسّياً تاماً بكل صفاتها وشاراتها . ولكن شوق كانت لا تزال تسيطر عليه القصيدة الغنائية حيث تعود أن يَجْرى مع التعبير عن العواطف إلى آماذ طويلة ، فلما حاول التمثيل الخالص لم يستطع أن يتخلص من هذه السيطرة ، وخاصة في المواقف العاطفية من حب وموت ومليح وهجاء وحاسة .

وكل ذلك يُدخل على مجرى الأحداث في مسرحياته غير قليل من الاضطراب فالحركة لا تنطلق انطلاق السيل المتلطف ، بل تبطل بطناً يقلّ ويكثر حسب المواقف العاطفية . وليس معنى ذلك أن الحركة بطيئة دائماً ، ولكن معناه أنها في أحوال كثيرة يصيها غير قليل من البطء ، وخاصة أن شوق يُعنى بشعره التمثيلي على نحو ما يعنى بشعره الغنائي لا من حيث الامتداد العاطفي ، بل أيضاً من حيث امتداد الأسلوب للنمائية البلاغية فيه .

وليس هذا كلّ ما أصاب مسرحيات شوق من شعره الغنائي ، فقد أجرى شعره التمثيلي على أسس الشعر الغنائي المعروفة من أوزان وقواف ، وبذلك وحد بين التمثيل والغناء في الصورة الموسيقية ، ولم يفرّق بينهما ولا أقام حواجزاً وسلوداً . وكان الحوار التمثيلي في المسرحية اليونانية يجري في أوزان خاصة تخالف أوزان الغناء الذي يلحّنه « الكورس » ، فللهوار أوزانه وللغناء أوزانه ، أما عند شوق فلا فارق بين القطعة الممدّة للتلحين وبين بقية القطع في الحوار سواء في الأوزان أم في القواف .

ومعروف أن الشعر الغربي الحديث لا يهتم بالقواف ، وقد ألّف شكسبير مسرحياته من شعر مُرسل . فكان من الطبيعي أن يفكّر شوق في ذلك وأن يُنمّ النظر فيه ، لعله يتجرّع وزناً للشعر التمثيلي الذي أدخله إلى العربية ، أو لعله يفكّكه من عقال القافية ، فيدعه مرسلًا مطلقاً من القواف ، ولكنه لم يفكر في ذلك ، أو لعله فكر فيه ، ووجد من الخير أن يستمر في التمثيل بالصورة الموسيقية للشعر الغنائي ، وهي الصورة التي أليفها الجمهور للشعر العربي .

وشوق حين اختار أن يستمر في تمثيله مع الصباغة الموسيقية للشعر الغنائى لم ينتخب وزناً أو مجموعة خاصة من الأوزان الشعرية الغنائية ، بل رأى أن ينتقل بينها جميعاً فى مسرحيته ، فبينما يبدأ بالرمز مثل انزاه يتحول عنه إلى الكامل ثم إلى الوافر ، فإلى السريع أو إلى الرجز أو الطويل أو البسيط أو المقارب أو المتدارك فى غير نسق ولا نظام ، بل كما يحلوه بدون قيد ولا شرط . وكأنه رأى أن أوزان الشعر الغنائى العربى جميعاً صالحة لتمثيله ، ولكل مواقفه ، فهو ينتقل بينها حراً ، ينظم من هذا البحر على لسان هذا الشخص ، ثم بدعه على لسان الآخر ، بل قد يجزى على لسان شخص شعراً أو آياتاً من وزن خاص ، ثم يراعى له أن يغير الوزن ، فيغيره ، كأنه أراد أن يعبر به عن حالة نفسية جديدة . وكل ذلك يجعل المسرحية عند شوق تبدو كأنها تجمع لبحور مختلفة أوزانها مزيج من الألحان الشعرية المتنوعة .

ونفس هذا يلاحظ فى قوافى المسرحية ، فهو ينتقل فى القوافى كما ينتقل فى الأوزان والبحور ، حسبما يراعى له . ومن الصعب حقاً أن نطالبه بقافية واحدة فى المسرحية كلها ، فإن ذلك معناه إحداث مشقة شديدة فى التمثيل على الشاعر . وإذا كان شكبير تحليل من القافية ، فأولى لشوق أن لا يتمسك بقافية بعينها .

على أن هذا الجانب عند شوق قد عرّضه لحملة شديدة عليه من النقد على نحو ما يرى القارئ فى نقد العقاد لقممير ، وحتى ليقول طه حسين هذه العبارة المجلجلة : « أما عن التمثيل فقد غنى شوق فأطرب وأثّر ، ولكنه لم يُمثّل ، لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالاً ، ولا يُهجم عليه ، وإعماؤه من يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة ... فكان تمثيله صوراً تنقصها الروح ، وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء »^(١) .

ولا ريب فى أن طه حسين يخلو حين يذهب إلى أن شوق غنى ، ولم يمثّل ، وكان أولى له أن يقول إنه غنى ومثّل . وقد طلب إليه مراراً ليجيد فن التمثيل

أن يطلع اطلالاً منظماً على كتابات الإغريق وتمثيلاتهم وتمثيل المحدثين أيضاً^(١)!. وشوق لا يعيش في العصر الكلاسيكي الذي كان يقدس النماذج اليونانية، وإن من حقه أن يخالف هذه النماذج في قواعدها، ومن قبله خالفها المدرسة الرومانتيكية بل لقد تطورت قواعد المسرح وأصوله مع ظهور المدارس الفنية المختلفة من واقعية ورمزية وغيرها. ومعنى ذلك أن المسرح لا يعرف القواعد الثابتة، وإذن فلا حرج على شوقي الشاعر العربي الشرقي أن يخالف بعض القواعد المسرحية لا عند اليونان فقط بل عند الأوروبيين المحدثين أيضاً، لسبب بسيط، وهو أنها ليست من وضع أدواقنا وإنما هي من وضع أدواق قوم آخرين يختلفون عنا في ثقافتهم وتاريخهم.

وقد لاحظ طه حسين نفسه أن شوقي منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي^(٢). ومن حق هذا المنشئ أن لا تُفرض في السخط عليه. قد تكون عنده بعض عيوب، ولكن ينبغي أن لا ينتهي بنا ذلك إلى أن نقول كما قال طه حسين إنه غني ولم يتل، بل نقول إنه متل وغني، أو مثل وأعطى فرصة واسعة للفناء، ولم يعطها عن غير قصد، بل أعطاها قاصداً عامداً، حتى يرضى ذوق جمهوره وينال استحسانه.

٢

مأس مصرية

نظم شوقي ثلاث مأس مصرية، هي: مصرع كليوباترا، وقمبيز، وعلى بك الكبير. وهي موزعة على تاريخ مصر في قديمه ووسطه. أما مصرع كليوباترا فتدور حوادثها في أواخر أيام البطالسة حين استولت رومة على دولتهم. وأما قمبيز فترجع حوادثها إلى عصر أعرق هو القرن السادس قبل الميلاد حين

(٢) حافظ وشوقي ص ٢٢٤

(١) حافظ وشوقي ص ٢٠٢.

غزا قمبيز مصر وضمَّها إلى ممتلكاته، وأما على بك الكبير فتأخَّر حوادثها إلى العصر العثماني في القرن الثامن عشر.

مصرع كليوباترا

ومصرع كليوباترا هي أول مسرحيات شوقي، وقد حاول بها أن يعارض شكسبير في مسرحيته المشهورة «أنطوني وكليوباترا» وكأنه أراد أن يثبت لنقادها ومعاصريه تفوقه لا في الشعر الغنائي فحسب، بل في الشعر التمثيلي أيضاً مقارنة إلى عظم كبير من أعلامه، وقمة شاهقه الملو من قِسمه.

وللمأساة موزعة على أربعة فصول، والفصل الأول فيها يبدأ بمنظر في مكتبة قصر كليوباترا حيث نجد ثلاثة من الموظفين فيها، وهم حابي وديون وليسياس يعلقون على أناشيد النصر المزيف التي يكذبها الشعب حناجره، إذ أوحى إليه من أوحى كذباً أن أسطول مصر متضافراً مع أسطول أنطونيوسم أسطول أكثافيوس بالقرب من الإسكندرية. والحقيقة أن أسطول مصر فتر بإشارة كليوباترا من المعركة، وغلب أنطونيوس على أمره. ويعلق هؤلاء الموظفون الثلاثة بما يُنبئنا بحقيقة الموقعة ويحب أنطونيوس وكليوباترا. وتفاخهم لإحدى وصيفاتها وتسمى هيلانة، وكان يشقها حابي، وتُخبرهم أن مولاتها سترور المكتبة، ويسارعون بإخبار أمينها زينون. وتقبل كليوباترا مع وصيفتها هيلانة وشرميون، وتُسمَعُ هتافات الشعب المصري بالنصر، فيتولاها دُعر شديد، لأن الحقيقة لا بد أن تنكشف، وتَسأل: مَنْ أذاع هذا الكذب الصراح؟ فتبادرها شرميون بأنها أذاعته حين كثرت الأقاويل والظنون، وتعلن لها، فضبل عندها، ثم تأخذ في بيان موقفها، ولماذا انصرفت بأسطولها عن أنطونيوس، وتزعم أنها رأت أن تقف على الحياد إشاراً لوطنها، وكأنها لا تعشق أنطونيوس وحده، بل تعشق وطنها أيضاً عشقاً يفوق عشقه.

وتتحرك المشاهد وتتعاقب الشخص، وكل يمدُّ خطاً في تصميم المأساة وفي التمهيد لصراعها، وما نلبث أن نلتقي في المنظر الثاني من هذا الفصل الأول

بأنطونيو بين يدي كليوباترا ، وقد ظفر في موقعة برية على أبواب الإسكندرية بأكتافيوس . وتحفل كليوباترا بهذا النصر احتفالاً باهراً ، وفي أثناء الإعداد لهذا الاحتفال تندّ على لسانها كلمات تجرّح قواد الرومان المشايعين لأنطونيو ، فيثورون لكرامتهم .

وعلى هذا النحو يكشف شوق لنا في الفصل الأول من مصرع كليوباترا عن العلاقات بين الأشخاص ، ويمهد تمهيداً طبعياً للصراع ، فكليوباترا موزعة بين حبها لوطنها وحبها لأنطونيو ، وهي تستثير قواد الرومان الموالين لمشيقها ، وعشيقها موزّع بين حبه لها وواجبه الحربي . وتتمدّ في أثناء ذلك قصة خفيفة لم يتعمّد ، وهو حب حابي لهيلاثة . ومن الوجهة المسرحية يشرّ هذا الفصل بنجاح الشاعر ، فقد استطاع أن يعرض علينا فيه شخص مسرحيته ، ووصفهم في أثناء الحوار وصفاً يميّزهم ويوضحهم ، بدون أن يفشل ذلك أو يحتال فيه ، فكلٌّ في مكانه ، وكل نستطيع تمييزه والتعرف عليه ، وقد بدأت نقطة الصراع . وننتقل إلى الفصل الثاني حيث نشاهد احتفال كليوباترا بنصر أنطونيو ، وهو احتفال ، يتحول فيه قصرها إلى مقصف ساهرحُشِدت فيه كل فنون التصفّ واللهو من غناء ورقص وغيره . وفي مشهد نرى عرافاً يقرأ الكفّ ، وفي مشهد ثان ساقياً يسقى الخمر ، وفي مشهد ثالث مفتياً ينشد في الخمر أو في الحب . وتتوالى هذه المشاهد وما يشبهها ، وتزداد على لسان كليوباترا الكلمات التي تجرح الشعور الوطني لقواد الرومان . ويتبعها أنطونيو في عجبها وفي عجزها ، حتى لتدعوه إلى التبرّؤ من رومة ، فيلبّسها غير عاص لها أمراً . ويشدّ سخط قواد الرومان على أنطونيو ، ويخرجون من الحفل وقد صمموا على أن ينضموا لأوكتافيوس ، ويتركوا أنطونيو لعاشقته .

وبذلك تنمو الحركة في المسرحية وتتعمّد ، وهو تعمد طبيعي نشأ عما رأيناه في الفصل الأول من مهاجمة كليوباترا للرومانين ، فهو تعمد مسبّب ، وتنهض به الحوادث في المسرحية نهوضاً منطقياً ، ليس فيه مفاجأة ولا انقطاع . ويبرز شوق ذلك إبرازاً واضحاً لا عن طريق غضب الرومانين وعزمهم على

الانسحاب من جيش أنطونيو والانضمام إلى أوكتافيوس، بل أيضاً عن طريق لتهو أنطونيو نفسه طوال الليل لهُوَ ينسى فيه الحرب وواجهه الحربى وأنه مقبل فى اليوم التالى على معركة جليدة ، فلما النصر ، وإما الهزيمة الساحقة التى تدمر مجده وتدمر عشقه .

شوقى موفى فى ذلك كله من حيث تدرج الحركة وتطور التصميم فى المسرحية . وننتقل إلى الفصل الثالث لنشهد نقطة التحول ، فقد هُزِم أنطونيو أمام أوكتافيوس ، وانصرف عنه قواد الرومان ، كما انصرف عنه الجيش المصرى . ويعرضه علينا شوقى خارج معبد فى الإسكندرية حيث أنويس الكاهن وأفاعيه . ونراه يتحدث مع تابعه أورو من هزيمة متحسراً نادماً على سيرته . ويفاجئهما فى أثناء حوارهما طبيب روماني يريد أن يؤذى شعور أنطونيو ، ولم يكن غطصاً له ، فيخبره أن كليوباترا انتحرت وهو خبر دَسَّه عليه كذباً ، فيصمم على أن يتخلص مثلها من الحياة ، ويدعو تابعه أن يقتله ، فيبادر إلى قتل نفسه بخنجره ، ويسرع أنطونيو فيطعن نفسه بسيفه ، ويخرُّ على الأرض صريعاً . ويتقل المشهد إلى داخل المعبد ، حيث يدخل أنويس إلى حجرة بناجى فيها أفاعيه . وتزوره كليوباترا تريد أن تستشيريه فيما نزل بها من هزيمة أنطونيو وأن تستغفر ربَّتها ليزيس بالصلاة فى عرابها ، وترى أفاعى أنويس ، فتسأله عنها وعما تجمعهُ فى أفواهها من السم ، وكيف تقتل الناس ، وهل يشعرون بالموت ؟ وهل يُصان الجبال ؟ وهل يُطفأ اللون ؟ وهل يُبطلُ الموت سحر الجفون ؟ وكيف بعضُ الثاب ؟ وما شبح الموت ؟ . ويحييها الكاهن إجابات تحبب إليها أن تموت عن طريقها حين تلطم الخطوب وتظلم الأمور ، فتوصيه أن يأتينا بها ، حين يصبح تاج مصر فى خطر . ويدخل جنود يحملون جثة أنطونيو والدم يسيل من جرحه ، ولا تزال فيه بقية حياة . ويلتقى العاشقان ، ويموت بين يديها ، وتندبه ندباً حاراً ، وفى أثناء ذلك يصل أوكتافيوس ويرتجى غريمه ومن كان تحت القناظله .

وننتقل فى الفصل الرابع إلى خاتمة الصراع ، فقد انتحرت أنطونيو ، ولا تزال فى شك

وحيرة من مصير كليوباترا ، فهل سترضى أن تذهب مع أوكتافيوس كما يريد أسيرة إلى روما ، أو تهرب ، أو تتحرج عن طريق الأفاعي ؟ . وتتحرك مشاهد الفصل الأول وتجد حابي يحمل إليها أفعى في سلة ، فتسرع لحيتها ، وتصمم على الانتحار ، وتدعو أكتافيوس لزيارتها مساء ، حتى يرى كيف أفلتت منه كما أفلت أنطونيوس من قبلها . ويغنيها مغن نشيد الموت ، وتقص حياتها ، وتدافع عن نفسها ، وتتناول الأفعى وتعهد لها في صدرها بين السحر والنحر ، فتلدغها لدغة الموت ، وتحتذى على مثالها شرميون وهيلانة . ويدخل أنوبيس وحابي ، فيريان الثلاث وقد فارقت الحياة ، فيفرع حابي لموت عشيقته هيلانة فرعاً شديداً ، فيناوله الكاهن بلسماً يعيد لها الحياة ، وتذهب مع عشيقها إلى « طيبة » حيث يعيشان حياة حب رغدة هنية . ويزور أوكتافيوس كليوباترا فيجد لها قد هزئت به وبأمانيه في أسرها وعرضها في ميادين روما وعلى شيوخها . ويخرج أكتافيوس ، ويُجرى شوق على لسان أنوبيس شعراً يكون نهاية المسرحية ، يمتخه بقوله غاطباً لأكتافيوس وغيره من الرومان الظافرين ، الفرجين بفتح مصر والاستيلاء عليها :

قسماً ما فتحتم مصر لكن . قد فتحتم بها لرومة قَبراً

وهكذا تمضي المسرحية سلسلة ، كل فصل بل كل منظر متمم لما قبله ومُعِد لما بعده ، وقد تناسق التصميم والصراع ، ونهضت الحركة بالحوادث والوقائع متعاقبة ، ومثل كل شخص في مكانه وبصفاته .

وإذن فالمسرحية جيدة من حيث التصميم العام وامتداد الحركة وتواليها ، ولكن هناك أشياء لا بد أن يعرض لها من ينقد هذه المسرحية ، وقد عرض لبعضها النقاد فزيفوها على أسامها ، وخاصة من حيث مخالفة شوق للتاريخ المروي عن كليوباترا مخالفة صريحة ، إذ عدّ فرار أسطولها من موقعة أكييوم سياسة ومكرأ بأنطونيوس وأكتافيوس جميعاً ، كأنها تريد أن يتطاحنا ويتفانيا حتى تصبح مصر سيدة البحر المتوسط . ولا يقول التاريخ ذلك ، إنما يقول إنها فرّت جنباً وغدراً بأنطونيوس . ويذهب شوق إلى أن جيشها فرّ من المعركة البرية ، ولا يقول

التاريخ شيئاً من ذلك ولا يشهد له . ويذهب أيضاً إلى أن أولبوس الطيب الرومانى فى بلاط كليوباترا الذى يُضمر حقداً لأنطونيوس هو الذى أخبره كذباً بانتحار كليوباترا، وصنع ذلك من لدُنْ نفسه ابتغاء إيدائه . ويقول التاريخ إن كليوباترا هى التى أوحى بذلك، حتى يخلو لها الجوّ بأكتافوس، لعلها تُغويه كما أغوت من قبله أنطونيوس و«قيصر» . ويصور التاريخ على لسان بلوتارخوس كليوباترا فى صورة حيّة رضاء ، بهيمية اللذات والشهوات، تدفع جسدها رخيصاً إلى كل صاحب مجد أو شرف رفيع .

ورأى شوقي المصرى ذلك، فأراد أن يبرّر فى مسرحيته بعضَ مواقف الملكة المصرية ، واضطُرَّ إلى التحريف فى بعض الحوادث حتى يصل إلى غايته . وهنا نتساءل هل من حقه أن يحرف فى بعض الحوادث التاريخية ؟ ومن رأينا أن هذا من حقه ما دام يتبنى غاية وطنية بمسرحيته ، وليست المسرحيات مصدراً من مصادر التاريخ ، بل هى قصص يأخذ من التاريخ ويحرف فيه حسب ما يريد الشاعر . ولن يتغير تاريخ كليوباترا لأن شوقي قال كذا، أو قال كذا ، أو صورها بهذه الصورة أو بتلك ، وإنما يظل التاريخ كما هو وتظل مسرحية شوقي كما هى ، فذلك تاريخ وتلك قصص ، وفرق بين التاريخ والقصص وبين التاريخ القديم خاصة والقصص الحديث .

وحقا إن شكبير لم يحاول فى مسرحيته أن يخالف بين القصص والتاريخ، ولكن شكبير ليس مصرياً ، وظروفه تختلف عن ظروف شوقي اختلافاً تاماً ، فشوقي قد ألف هذه القصة بعد الحرب الكبرى وبعد اندلاع الثورة المصرية ، فكان طبيعياً أن يفكر فى هذه الملكة المصرية ، وأن لا يقتلها للجماهير مثلاً شيئاً لتضييع حقوق البلاد ، بل لتضييع البلاد نفسها ، وإنما يقتلها وطنيةً محبة للوطن المصرى تحبى له ولعرشه، ولذلك فهو يُجرى على لسانها قولها :

أموتُ كما حييت لعرش مصرى وأبذل دونه عرش الجمال

كما يقدمها سياسية محتالة ، تريد أن تظهر بروما عن طريق الحيلة ما دامت
لا تستطيع أن تظهر بها عن طريق القوة ، وهى لذلك تتسحب من موقعة
أكتيوم لا غدرًا بأنطونيو ، ولكن حتى يتفانى الروم ، ويصبح البحر المتوسط
خالصاً لمصر وسيادة مصر ، ونشرح ذلك فتقول :

قلتُ روما تصدَّعتُ فترى شَطْرَ	رَأَى من القوم في عداوة شَطْرَ
بطلها تقاسما القُلُك والجِيْ	ش وشبا الوغى ببخرٍ وبِرْ
وإذا فَرَّقَ الرعاةَ اختلافُ	عَلَمُوا هاربَ اللثابِ التجرَى
فتأملتُ حالِيَّ مَلِكِيَا	وتدبَّرتُ أمرَ صَحْوِيَّ وَسُكْرِي
وتبينتُ أن روما إذا زَا	لَتَ عن البحر لم يُسَدِّ فيه غيري
كنتُ في عاصفٍ مَلَّتْ شراحي	منه فانسَلَّتِ البوارجُ إثري
خَلَصْتُ من رَحَى القتال وما	يلحقُ السُّفنَ من دمارٍ وأسرٍ
فنسبتُ الهوى ونُصرة أنطد	يوس حتى غَلَوته شرَّ غَلَدِرِ
عَلِمَ اللهُ قد خذلتُ حبِبي	وأبَا صِبْيَتِي وَعَوْنِي وَذُخْرِي
موقف يُعجبُ العُلا كنتُ فيه	بنْتُ مصرٍ وكُنْتُ مُلكَ مصر

وهذه صورة رفيعة من الوطنية غلَّبت فيها كليوباترا حبها لوطنها على حبها
لعشيقها وأولاد صبيها وأطفالها وعونها وذخرها . ولا ريب في أن هذا الاتجاه يُحمِّد
لشوق الشاعر المسرحي المصري الذى ينظم مسرحيته ودم الثورة لا يزال ينفث في
عروق المصريين . ومن حق كل شاعر مسرحي أن يصور أبطاله على النحو
الذى يريده ، فضلا عن أن يلائم بينهم وبين الترتعات القومية . ولا يمكن أن
يُحتج على شوقي بالتاريخ ما دام محافظاً على هيكله العام ، ولم يقلب حقائقه
الكبرى ، كان يحول هزيمة أنطونيو إلى انتصار ، أما الحقائق الصغرى وبعض

التفاصيل فن حقه أن يحرف فيها ما دامت هناك غاية تضطره إلى ذلك ،
وليس أكرم على شاعر من وطنه ، ولا غاية وراءه تعلوه بل هو غاية الغايات .
فشوقى بحق في الإطار الوطنى الذى وضع فيه كليوباترا ملكة المصريين
في حقبة قديمة من حقب تاريخهم ، ولا يعيبه ذلك ، إنما يعيبه أن يتخلى في أثناء
المسرحية عن هذا الإطار ، وهو ما لم يحدث ، إنما الذى حدث أن الإطار
استمر حتى النفس الأخير لكليوباترا . وبذلك يكون قد نجح من وجهة
التأليف المسرحى نجاحاً لاشك فيه . وقد وسع الإطار ، فلم يدعه خالصاً لكليوباترا ،
بل أدخل معها مصريين مثل حاني والكاهن أنوبيس ، الذى أجرى شوقى على
لسانه حين طلبت منه أن يُصَلِّيَ على ابنها من قيصر :

إيزيس كيف أصَلَّى على ابن يوليوس قيصر
أبوه عالٍ ولكن فرعون أعلى وأكبر

وتتخلل المسرحية في أمكنة كثيرة تعليقات للمصريين على الرومان ، فيها
حقد ، وفيها سخط شديد ، وفيها ير بالوطن وحب ، وفيها غضب على روما
وكره ، وفيها مقاومة عميقة للعدوان ، واعتزاز بأن مصر لن تغلب ، وإن
غلبت اليوم فستكون غداً مقبرة لروما والرومان .

ونستطيع أن نتعقب شوقى في المسرحية على أسس المقومات التي مرت بنا فسنلاحظ
أنها مسرحية تاريخية ، وكأنما كان نجاح شوقى في فرعونياته وتاريخياته هو الذى دفعه
إلى هذا الاتجاه ، فتشبه بالمدرسة الكلاسيكية في فرنسا ، كما تشبه في الوقت نفسه
بشكسبير . وبما لاشك فيه أنه قرأ مسرحيته أنطونى وكليوباترا فيهما تشابه في بعض
المنظر وفي بعض الأسماء ، وليس من المعقول أن ينظم شوقى مسرحية عن كليوباترا
ولا يطلع على مسرحية الشاعر الإنجليزي الذى نظم فيه قصيدة رائعة من قصائده ،
وقد اندفع بصور عاطفة الحب ، وكيف تغلبت في أنطونيو على عاطفة المجد
الحربى ، وهو في ذلك متأثر بشكسبير والمدرسة الكلاسيكية الفرنسية التى اهتمت
في مسرحياتها بهذه العاطفة ، بل جعلت لها المكانة الأولى والحظ الأوفر .

وداخل شوق منذ مسهل المسرحية بين حُب أنطونيو وكليوباترا وحُب هيلانة وجاني ، وهي مداخلة لم تُفسد التصميم المسرحي ، بل ساعدت على تقويته وربط أجزائه والكشف عن وطنية الشاب المصري في شخص جاني والحب العنيف الطاهر في شخص هيلانة .

· واختار شوقي « أنشو » مضحكاً للملكة ، وبذلك أدخل على المأساة عنصراً من الفكاهة ، ولكنها ليست فكاهة عميقة ، بل هي فكاهة سطحية ، إذ نجد أنشويقول لزينون أمين المكتبة ضاحكاً منه ومن استغراقه بين الكتب :

وما الكتبُ قوي ولا منزل فما أنا سوسٌ ولا أنا فازٌ

ويقول أيضاً .

إذا ما نفقتَ ومات الحمارُ أبينك قرعٌ وبين الحمام

ويقول كذلك :

الفارُ في مكتبة القصر نطقُ

يقول إن أسرقُ فزينون سرق

همي في الجلد وهمه الورق

يسطو على آثار كل من سبق

وكلها فكاهة لفظية ليس لها غورٌ ، وليس فيها عمق ، وكأنها تأتي لتستمر بعيدة على هامش المسرحية ، فهي لا تتغلغل فيها ولا تتخلل أحداثها المختلفة ، ولا تتحول إلى سخرية تنفذ إلى الأبطال ومواقفهم .

وشوقي في هذا الجانب لا يخلتُ بعيداً ، ولذلك كان يقلُّ عنده التهمك والاستهزاء ، كما تقل السخرية المرة بوجه عام ، وخصوصاً السخرية التي تحدث من التناقض بين ما يقوله البطل أو الشخص في المسرحية وبين ما يفعله ، أو بين أقواله وبين حقيقة موقفه . ومع ذلك فنحن نجد سخرية خفيفة

تطفو على أقوال الشخص في أثناء الحوار حينما يقولون كلاماً لا يفهمه المخاطب تماماً ويفهمه النظارة بسبب تنابع الحركة وتعاقب الأفعال والأحداث . وعلى كل حال هذا جانب شاق ، ولشوق العذر في أن لا يحسنه إلى آخر مداه ، وخاصة أن نفسه لم تكن متطوية على مراوأة .

وإذا كان الجانب الفكاهي في المسرحية محدوداً فإن الجانب الخلقى اتسع إلى آحاد بعيدة ، ويبدو في وضوح في أثناء تصويره لكليوباترا وأثناء ما يجري على شفتيها من أقوال ، فقد اتهمت حبيبة الوادي في عفافها وفي طهرها ، وصوّرت ذلك شوقاً على ألسنة الشخص من حولها ، ولكنه دفعها دائماً لتردّ هذا الظن الآثم ، بل دفع بعض الشخص لتسردّ ظنّها ، فإذا حابى الذي كان يكرهها يقول حين تنتحر :

الله يشهد أنّي قد سدّلتُ على ما كان من نَزَعَاتِ الرأى نسياناً
وأنتى اليوم أبكيها وأنبئها ولا أقيسُ بها في الطهر إنساناً

أما هي فكانت دائماً تدافع عن نفسها . ومع ذلك فقد اضطرب شوق غير قليل في تصويره لطهرها ورشدها ، وكان تاريخها الحقيقي كان يسيطر عليه ، فلم يستطع التخلص منه ، وخاصة على لسان مَنْ حولها ، بل على لسانها هي أيضاً ، إذ تعترف غير مرة بقوّاتها ، كأن تقول للكاهن أنويس تطلب منه الغفران :

ويل خطايا كثير لا تَبْرَحُ البالَ ساعة

وظلَّ شوق حائراً في المسرحية بين زكائها وصوبها وبين غوّاتها ورشدها ، وربما كان هذا أهم شيء يضعف شخصيتها . ومهما يكن فقد حاول أن يحيطها بهالة من الخلق الطيب والوقار بجانب ما اشتهرت به من الحسية والخلاعة ، ولما لُزاه بُدّخلها المعبّد لتصلّى لربها ، عسى أن تظهر نفسها . وتخرج راضية مطمئنة بعد أن دخلت حزينّة حائرة ، فتقول :

إن الصلاة على يد لمة الزمان مُعينه

وكل ذلك إنما يريد به شوق أن يُضيق على الملكة المصرية ثياب نبل ووقار ، وإنما جرّه إلى ذلك التيار الخلقى العام الذى كان يجرى أولاً فى شعره الغنائى ، حيث كان يمدح الملوك والأمراء بخلقية مثالية . وإذا كان حب كليوباترا يحمل إنمأ أو من الصعب أن يجرده من الإثم ، فقد قابل فى المسرحية بينه وبين حب هيلانة الطاهر العنيف .

ولا يتضح هذا التيار الخلقى فى تصويره لكليوباترا أو لغيرها من الشخصيات فى مثالية خلقية جيدة فحسب ، بل يتضح أيضاً فى معان خلقية كثيرة تغمر المسرحية ، وتتخلل الحوار فيها من حين إلى حين كأن يقول على لسان بعض نسخوصه :

لا يَخْلُقُ العلم نَفْساً ولا يُنَبِّهُ هِمَّةً
كم عالم فى يد الجا هلين مُلقَى الأَرَمَّة

أوبقول :

وقد تنزل الشمس بعد الصعود وتَسَقِمُ بعد اعتدال الضُّحَا

أوبقول :

خلق الناس للقوى المزايا وتجنُّوا على الضعيف اللنوبا

أوبقول :

وإن التاوت فعل الثعال لب ليس التاوت فعل السباع

أوبقول :

وبعض السم ترياق لبعض وقد يَشْقَى العضال من العضال

ونحو ذلك مما تكرر أبياته فى المسرحية . وأيضاً تكرر الشطور التى تؤدى

مثل هذه الحكم والآراء الخلقية ، وهي أكثر من أن تمثل لما أوتعتقها . وقد كان شوق قبل اشتغاله بالمرسح شاعرَ أمثال وأخلاق فحريُّ أن يستمر أثرُ ذلك في مسرحياته وأن يُعنى به إذ يجد غيره من شعراء المسرح ينحون هذا النحو ، وخاصة أعلامهم المبرزين بينهم ، وكانت لديه منه ذخيرة قيمة ، فاستغلها واستخدمها استخداماً موفقاً . ونعني بتوفيقه أنه لم يكثر من هذه المعاني الخلقية حتى لا تتحول المسرحية إلى خطب وعظات منبرية ، بل هو يستخدمها الاستخدام المناسب وفي أماكنها دون إفراط أو تفريط .

وهذا التيار الخلقى يقابله في المسرحية تيار لعله أشد منه وأعنف . وهو التيار الغنائى . وقد أدخله شوق قاصداً عامداً ، حتى يؤلف بين التمثيل والتلحين أو بين التمثيل والغناء ، ولا يزال يؤهل له ويتيح الفرص ، حتى يحقق رغبته ، وحتى يجمع بين الحوار من جهة والغناء من جهة أخرى ، وحتى يكون هذا الجمع طبعياً لا تكلف فيه ولا تعمل ، وهل خير في هذه المسرحية للغناء من الاحتفال بأنطونيو احتفالاً يمتلئ بفنون الطرب ؟ . ويقام الاحتفال ويكون طرب ويكون غناء ، ويطلب أنطونيو من الشادى إياس أن يغنيه نشيد « الحب الحياة » فيغنى إياس :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى
غَنَّا في الشوق أو غَنَّا بنا نحن في الحب حديثٌ بعدنا
رجعتُ عن شَجْوِنا الريحُ الحنونُ وبعينينا بكى المُرْنُ الهتونُ

ويستمر في الغناء بهذه القطعة المشهورة ، وهي طويلة إذ تبلغ أربعة عشر بيتاً . ولا يكتفى شوق بهذا الموقف الذى وقفه على التلحين والغناء ، بل يعود حين عزمه كليوباترا على الانتحار فيجعلها تطلب من إياس أن يغنيها نشيد الموت فيصدع لأمرها ، ويتغنى .

يا طيبَ وادى العَدَمِ من مَسْزِلِ

لم تَمُشْ فِيهِ قَدَمٌ لِلْعُذْلِ وَاوْدِ حَلِي
 أَنَا فِيهِ لِحَبِيبِي وَحَبِيبِي فِيهِ لِي
 يَامُوتُ بِلَِّ الشَّرَاعِ وَاحْمِلْ جَرِيحَ الْحَيَاةِ
 سِرّاً بِالْقُلُوعِ السَّرَاعِ إِلَى شُطُوطِ النِّجَاةِ
 شَرَاكَ الْفِضْيِ فِي لُجَّةِ التَّبْرِى
 كَالْحُلْمِ فِي الْغُمُضِ يَجْرِي وَلَا يَجْرِي
 فِي ظِلِّ لَيْلٍ سَاجٍ أَقِمِ لَا يَمْرِي
 مُغْلَلِ اللَّيْبَاجِ مَطِيبِ السُّنْرِ
 فِي يَقْظَةٍ يَظْهَرُ لِي أَمْ أَرَى حُلْمَا
 فُلُكُ مِنَ الْجَوْهَرِ يَخْتَرِقُ الظُّلْمَا
 عَلَى اللَّجَى لَمَاحٍ تَحْسِبُهُ نَجْمَا
 لَيْسَ بِهِ مَلَاحٍ يُسْلِكُهُ الْيَمَا
 أَضْوَى مِنَ الْقَمَرِ فِي ظِلْمَةِ الْأَسْدَافِ
 مِنْ نَفْسِهِ يَجْرِي لَمْ يُجْرِهِ مَجْدَافِ
 مَدُّ شَرَاكِ النُّورِ يَا حُسْنَ مَا مَدَا
 كَاللُّؤْلُؤِ الْمُنُشُورِ لَوْ يَنْفَحُ التَّنَادَا
 يَا لَكَ مِنْ زَوْرَقٍ مَلَّاحِهِ الْأَقْدَارِ
 يَنْجُو بِهِ الْمُغْرَقُ مِنْ لُجَّةِ الْأَكْدَارِ

ولأننا نقلنا التشيد كله ليرى القارئ هذه الصورة الشعرية الرائعة ، وليقف من بعض الوجوه على نبوغ هذا الشاعر بل على عبقريته الفياضة وخياله الخصب . ولعلنا نعرف الآن السر في إدخال هذه المواقف الغنائية على المسرحية ، فإن شوقى لا يريد أن يمثل فحسب ، بل يريد أن يشعر وينظم أيضاً . وتمتلى هذه المسرحية بمواقف شعرية طريفة ، من ذلك وصف كليوباترا للموقعة البحرية التى فترت منها ، ونطقتُ الشاعر وبولاه بخمرية بديعة ، ووصف أنوبيس لأفاعيه ، ووصف كليوباترا لزنقة فى أصيص . ودائماً ينثر شوقى أخيلة تلمع وسط الحوار ، كأن يقول عن الشعب ، وهو ينشد نشيد النصر الزائف :

يا له من بيبغاء عقله فى أذنيه

وتكثر مثل هذه الأخيلة ، وتجعلنا نحس بحمال الشعر وجمال التمثيل ، فالشاعر معنى بالتقاط الصور البديعة ، وهو يحسن وضعها فى أماكنها ، وكأن الحوار كان ينتظرها . واستمع إلى حابي يقول لأنوبيس الكاهن بعد انتصار أكتافيوس ودخول الرومان إلى الإسكندرية ، والشوارع تضجُ بأبواقهم :

واسمع البوق تجذ من أحرف الرُّقِّ دويّه

وكان من حظ شوق وحظ الأدب العربى أنه بدأ شاعراً غنائياً ، وأنه بلغ الذروة فى شعره الغنائى ، فلما انتقل إلى الشعر التمثيلى لم يفقد هذا الشعرُ عنده الخصائصَ البلاغية للشعر العربى ، بل استمر يجرى فى نفس الأنوعية الخيالية ، وعلى نفس الأدوات الموسيقية التى عرفها هذا الشعر وعاش فيها مئات السنين .

ونحن لا نقف فى صف الحملات التى وُجّهت إلى شوقى لاستخدامه أوزانَ الشعر الغنائى ولغته ورواسبه المختلفة ، بل نحن نظن ظناً أنه لو لم يصنع ذلك لسقطت تمثيلياته ونخرجت على أذواق من يتكلمون الضاد ، وما استطاعوا أن يسموها شعراً ، ولا أن يسلكوها حتى فى عداد النظم . حقاً أطلال المواقف كأنه لم ينس شخصيته الغنائية ، أو كأنه لا يذكر أنه بصدد حوار لا بصدد تأليف قصائد ،

ولكنها مواقف محدودة ، ولعل أهم موضعين وقف فيها طويلا في المسرحية هما .
حديث أنطونيو حين قيل له إن كليوباترا انتحرت ، وحديث كليوباترا حين
صممت على الانتحار . أما الحديث الأول فاستهله أنطونيو بقوله :

روما حنانك واغفري لفتاك أواه منك وآه ما أقصاك

واستمر يسترحم روما أمه ، ويطلب منها الغفران لعقوبه ، باكياً نفسه ومجده ،
ذاكراً ماضيه أيام أن كانت تضمه إليها ضمة الأم الحنون ، أما اليوم فقد
ضاق صدرها به ، وحتى ثراها لم تنعم به عليه لرفاته . ولو أن شوقي استمر في
هذه النغمة ما كان هناك أى اعتراض ، ولكنه انقلب بأنطونيو يتحدث عن
سبب عقوبة لأمه وأنه عشق كليوباترا ، واستطرد إلى وصف جمالها ووصف
سلطان هذا الجمال عليه ، وأطال في ذلك ، وكان ينبغي أن لا يطيل ، بل
كان ينبغي أن لا يعرض لذلك ألبتة . فهذا أنطونيو على وشك الانتحار ،
وهو ختام عشقه ، وقد حطم حياته على صخرة هذا العشق فلا داعى مطلقاً
لأن يعيد لنا ذلك شوقي ، ونفس الرواية أو المسرحية ونفس المصير الذى
انتهى إليه أنطونيو ، كل ذلك إنما هو ثمرة الهوى الذى ضحى بكل أمجاده فى
سبيله . والموقف موقف استغفار ، فكان يحسن بشوق أن يقطع عند ذلك ،
ولكنه استمرسل بذهنية الشاعر الغنائى يبكى أنطونيو ويذكر ماضيه ، ويعود
لقصة عشقه من جديد .

وأما الحديث الثانى الخاص بكليوباترا فهو أيضاً قبيل انتحارها بقليل حين
عزمت على الرحيل ، فزاعها تركع أمام تمثال إيزيس ، ثم تقيض باعتراقاتها ،
وتفتح ذلك بقولها :

اليوم أقصر باطلى وضلالى ونلت كأحلام الكرى آمالى

وتستمرسل فى وصف كارثتها ، وتستعطف إلهتها إيزيس ، وتطلب منها
الغفران والغفران ، وأن تسأل عليها ستاراً من رحمها التى تسع الأحبة والأرامل
جميعاً ، وتستغنى فتذكر الحياة ، وتقول :

ومُحَلَّكٍ ما أَدْعُ الحَيَاةَ جَيَانَةً أَوْ ضَيِّقَ دَرْعٍ أَوْ قِطْعَةً قَالِي
 إِنِّي انْتَفَعْتُ بِعَبْقَرِيَّ جَمَالِهَا وَتَمَتُّعْتُ مِنْ عِبْقَرِيَّ جَمَالِي
 وَجَمَعْتُ بَيْنَ شَعُورِهَا وَعَوَاطِفِي وَفَرَنْتُ رَحْبَ خَيَالِهَا بِخَيَالِي
 وَوَجَدْتُهَا قَدْ خَطَّتْ أَبْطَالَهَا فَبَسَطْتُ سُلْطَانِي عَلَى الْأَبْطَالِ
 بَنَتْ الْحَيَاةُ أَنَا وَتَشْهَدُ سِيرِي مَا كُنْتُ عَنْ أَمْرِ سِوَى تَمَثُّلِ
 مِنْهَا تَنَاوَلْتُ الرِّيَاءَ وَرَائَةً وَأَخَذْتُ كُلَّ خَدِيعَةٍ وَمِحَالِ
 وَقَسَوْتُ قَسَوَتِهَا وَلَنْتُ كَلِيْنَهَا وَاقْتَنَسْتُ فِي صَدْيِهَا وَوَصَالِي
 وَلَرَبَّمَا رَشِدْتُ فَسَرْتُ بِرَشْدِهَا وَغَوَتْ فَأَغَوْنِي وَضَلَّ ضَلَالِي
 وَوَجَدْتُهَا حَيًّا يَفِيضُ وَلَذَةً فَجَعَلْتُ لِلذَاتِ الْهَوَى أَشْغَالِي

ويستمر شوقي . ولا ريب في أن هذه القطعة وحدها كافية لتعرف أنه نسي شخصيته ممثلاً ، فانطلقت بصور حياة كليوباترا من حيث هي ، ونسي أنه يحاول في مسرحيته أن يدافع عنها ، وأن يُلْبِسَهَا ثِيَابَ الرشد ، بل ثِيَابَ الطُّهْر . ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه نسي أول هذه القطعة نفسها وأنها عشقت العبقريّة من حيث هي كما وضَّح ذلك في موضع آخر ، ونسي أيضاً قولها إنها أحبت أن تبسط سلطانها على الأبطال . كل ذلك نسيه ، وذهب يثبت عليها أنها مرائية خداعة محتالة قاسية ، تَرُشِدُ حَيًّا ، وتَغْوِي حَيًّا ، ويفضل ضلالها ، فتجعل للذات الهوى أَشْغَالَهَا .

وهذا تناقض في شخصية كليوباترا وفي صورتها التي أرادها لها شوقي ، وهو تناقض جاءه من أنه نسي موقعه وأنه ممثِّل ، فاسترسل استرسال الشعراء الغنائيين ، ولم يقطع الشرحين كان يجب أن يَنْقُطَحَ . ولكن هذا الموقف والموقف السابق له ينبغي أن لا نتخذهما دليلاً على أنه أخطأ الطريق في المسرحية كلها ، بل لقد عرف طريقه وطريق الشعر التمثيلي .

واستباح شوق في هذه المسرحية كما استباح في مسرحياته الأخرى أن يُدير الحوار على جميع الأوزان والبحور الشعرية ، ينتقل بينها كما يريد حسب حاسته الفنية . وعلى نحو ما استباح الأوزان استباح القوافي ، فتنقل بينها ، تارة يقول على الرء وأخرى على الباء أو على غيرها من الحروف محكماً في ذلك أذنه وذوقه الفني الذى صاغه ، فأحكم صياغته ، وضبطه ضبطاً دقيقاً بتوالى الأيام والسنين . وقد نزل عن المستوى اللغوى الصعب الذى كان يتبعه أحياناً في قصائده ، واختار مستوى لغوياً جديداً ، بلا ثم الجمهور والنظارة ليس فيه غرابة ، وليس فيه تعقيد ، وليس فيه أيضاً عامية ولا ابتذال ، وكأنه الجدول الرقراق ينحدر في لين وهَوْن وسهولة ، أو كأنه شراب مصفى اختلفت ألوانه بما يلمع على آتية من أجنحة الخيال ، بل لكأنه موسيقى خالصة ، تأتلف من ألحان عذبة ساحرة .

قمبيز

ألفَ شوقي هذه المأساة المصرية بعد المأساة السابقة بنحو عامين وقد دارت حوادثها أيضاً في تاريخ مصر القديم ، بل إنها لتتعمق هذا التاريخ بأكثر مما تعمقه مصرع كليوباترا « فقد أدار شوقي بصره في العصور السابقة لعصر البطالسة ، وظل يبحث عن موضوع جليل ينهض بمأساة جديدة له ، وما زال يبحث حتى هداه بحثه إلى حقبة مظلمة في تاريخ مصر ، بل إلى مأساة كبيرة لم يسقط فيها بطل أو بطلان ، وإنما سقط شعب .

وهي مأساة قمبيز التى ترجع إلى القرن السادس قبل الميلاد ، حين كانت تحكم البلاد الأسرة السادسة والعشرون . وكان كلُّ شيء قد فسد ، فلا جيش ، ولا أمن ، ولا حكومة عادلة ، فهاجم مصر قمبيزُ ملك الفرس ، وضمها إلى ممتلكاته ، وأصبحت تابعة لسوس عاصمة دولته .

وشوق في هذه المأساة يستغل قصة أو أسطورة قديمة تزعم أن قمبيز طلب من أمازيس فرعون مصر أن يجنى بابته ، وأجابه فرعون إلى طلبه ، ولكنه لم

يرسل بابتة إلى البلد الغريب ، وإنما أرسل بابتة فرعون الذى قتله واستولى على العرش من بعده . وتصيح ابنة فرعون السابق زوجة لقمبيز دون أن تنبئه بجليّة الأمر ، ولكن سرعان ما تنكشف الحقيقة ، إذ يفرّ من جيش أمازيس ، وكان أكثره من الإغريق ، ضابطٌ لإغريق يُدعى فانيس ؛ ويولّى وجهه نحو قمبيز وبلاطه ، حيث يُطلّعه على حقيقة ما صنعه به فرعون مصر ، ويُغويه على فتح بلاده ، ويهون له من جيشها ، فيكون الغزو الفارسى ، وتصيح مصر مستعمرة فارسية .

والمأساة مؤلفة من ثلاثة فصول ، يبدأ الفصل الأول منها بمنظر فى غرفة قريبة من غرفة أمازيس حيث نرى فتاته نفريت تغازل حارسه تاسو ، وكان من قبل حارساً لفرعون المقتول ، وكان يغازل فتاته نيتاس ، وتعلّق قلبها به على نحو ما تعلّق به الآن قلبُ نفريت بنت أمازيس . ونرى نفريت تشكولتاسو حفظها وما جرى به القضاء ، إذ أرسل قمبيز وفداً يخطبها من أبيها ، وتعلن فى تصميم عزيمتها على رفضه والبقاء بمصر حيث أبوها وأسرّتها ، وحيث تاسو معشوقها ، وليستجِر القدر بما شاء ، فلن تتحوّل عن عزمها . وتدخل نيتاس ، يائسة من تاسو ، فتبشرها أنها ستقلد الموقف ، وتذهب بدلا منها إلى قمبيز حتى تتعدى البلاد بنفسها وتبلغ عنها شره . وتدخل نيتاس على فرعون ، وتؤدى إليه رغبتها ، بعد أن يكون قد عرف من ابنته رفضها لقمبيز . وتذكر له نيتاس أنها تضحى بنفسها كعروس النيل التى يختارها الكهان للقاء كل عام ، وهى تصنع صنيعها ، لعل الرخاء يعمّ الوادى ، وإنما لتقول فى نهاية هذا المنظر :

ومائى لا أعطى الحياة إذا دعت بلادى ، حياى للبلاد ومائى
وشوقى يضع تحت أيمتنا فى هذا المنظر الخيوط الأولى للصراع وما سيحدث
من مشاكل ، فقمبيز خطب ابنة فرعون ، ولم يرسل له فرعون بابتة ، بل
سيرسل ابنة فرعون آخر ، كان حارسه يبادلها حباً بحب فى أثناء حكم أبيها ،
وهو الآن ينقل حبه إلى ابنة فرعون الجديد .

ونمضي في المنظر الثاني من هذا الفصل الأول ، حيث نشاهد وفد القرس ينتظر ردّ أمازيس ، ويتحاور أعضاؤه فيما رأوا بمصر ومن المصريين ، وتجرى على ألسنتهم مدائح قوية فيهم وفي شجاعتهم وعزيمتهم ، كأن يقول أحدهم :
 لهم مثل ما للأشد بالجنس عزّة صوّرى القلا عند الأسود كلاب
 هم الشهب والناس الجنادل والحصى ويترى الثرى والعالمون تراب
 وكلّ الذى صاغوا من الفن آية وكلّ الذى قالوا هدى وصواب
 وما يزالون يكيلون المديح لمصر ، غير أنهم يلاحظون قلة الجنود فيها ، كأنما هى ملك بلا حائط ولا عمد ، وإنهم ليظنون أن عاصف بلادهم يمرّ عليها عاجلاً أو آجلاً ، فلا يبقى ولا يترك . ويتركون هذا الحديث إلى ما يروونه في أحلامهم ، ويقبل تاسو فيعلمهم بأن فرعون قادم . ويدخل فرعون وتيتاس وكبار الكهنة المصريين ، ويخطب رئيس الوفد القارسى وترد تيتاس مرحبة ، ويتغنى الكهنة المصريون مباركين مهتئين .

وننتقل إلى المنظر الثالث من هذا الفصل حيث يقيم فرعون للوفد القارسى وليمة فاخرة مدّت عليها ألوان الطعوم والخمور المختلفة . ويستعرض شوق في أثناء الوليمة بعض جوانب العادات والحياة المصرية ، فهؤلاء وصفاً يمدحون على الضيوف بمومياء من الذهب ، كأنهم يريدون أن يلفتهم إلى ما تعجّ به مصر في تاريخها القديم من أحداث عن الموت . ويطلب فرعون الأقزام ، ويدخلون في أزباء المهرجين لتسلية الضيوف . ويطلب من بعدهم ساحراً ماهراً ، يستطيع أن يقرأ المكتوب على الجبين ، بل يستطيع أن يفصل الرعوس عن الجسوم ، ثم يعيدها كرة أخرى إلى الحياة ، وإنه ليحيل عصيتهم أفاعى فيذهلون ويحارون . وأخيراً تدخل قهرمانة القصر ومعها العازفات يرتلن نشيد فرعون ، وفي أيديهن الصنج والدفوف ، وهن يرقصن في أثناء ذلك . وفي جانب من البهو الذى ضمّ الوليمة تعاتب تيتاس الحارس تاسو على غدره وعدم وفائه . وفي ضجة الوليمة يتحدث بعض المصريين ساخطين على الجنود

المرتزة ، وخاصة من الإغريق ، وإن أحلم ليقول لصاحبه مِنَا :

تأمل القَصْرَ مِنَا وانظره أرضاً ومِنَا
انظرْ تَرِ الإغريق في هُم لفيف العظما
ثم يقول لصاحب آخر يسمى خوفو :

تأمل القَصْرَ خوفو أقيهِ من مصر شئ
أليس فرعونُ فيه كُتُه أجنيُّ

ويتغير المكان . وندخل في الفصل الثاني مدينة سوس الفارسية ، وننظر في حجرة بقصر قمبيز حيث نرى الوصيفة تتي المصرية تصلح من رأس نيتاس وتمشط شعرها ، ويلور بينهما حوار نرى فيه وفاء الزوجة لزوجها ، وفي الوقت نفسه نراها لا تزال تذكر حبها القديم لتاسو ، إذ تقول غاطبة لنفسها :

يا ظالماً أحبه جَهْدَ الهوى وإن غَدِرْ
ومنْ هَجَرْتُ وطني لأجله حين هَجَرْ

ولا نكاد نغضى حتى نسمع ضجة وصياحاً . وتُعلِلُ الملكة من النافذة ، وتعرف أن قمبيز قتل أخته ، وترى أخاه يقتل في الساحة . وتنام الملكة وتعلم بشرٌ مستطير يقع في وطنها ، وترى فانيس القائد اليوناني الذي ظرده فرعون في شكل ثعبان ، له عيناه ووجهه وقناه . وتقصُّ حلمها على وصيفتها ، وتسألها عن تأويل رؤياها ، فتقول إن الذي رأت إنما هو قتل أكل وغلط طعام عند النوم ، وتسألها الملكة عما أكلت . ويدخل قمبيز غاضباً ، وتلقاه الوصيفة فيسألها عن حقيقة نيتاس وهل هي نفرت حقاً ، وتراوذه الوصيفة . وتدخل الملكة ، فتحميه ويحميها ، وتسأله فيم جاء ؟ فيتف بغانيس ، وتحاول نيتاس أن لا يُدخله إليها ، ولكن الملك يصرُّ ، فتعترف له بحقيقتها ، وتعلم أن فانيس أغواه على فتح مصر . وإنه ليوعدها ويهددها بذلك ، وهي تارة

توصل إليه أن يكفّ عن هذا الغزو ، وثارة تخيفه من الطريق ومن جيش مصر الباسل . ويردُّ عليها أنه أخذ لكل أمر عُدَّتُه ، ففانيس سيكون هادى الطريق ، أما جيش مصر فلا خوف منه ، إذ هو أخلاط من مرتزقة : يونان وزنج وعبيد ، كأنه القسطنطينية اختلقت فيه الجلود . وفي أثناء هذا الحوار تتوهج العزة القومية والعاطفة الوطنية في قلب تيتاس ، ويحاول فانيس أن يأخذها في صفه وصفت قمبيز ، فإن فرعون مصر قتل أباه ، وأولى لها أن تطلب الثأر ، فتقول :

أَأُطِىءُ خَيْلَ الْفُرْسِ مَهْدَى وَمَلْعَى وَتُرْبَةَ آبَائِي وَمَنْزَلَ آلِي
وَأُسْهِلُ نَارَ الْفُرْسِ فِي أَيْكَةِ الصَّبَا وَمَا بَوَّأْنِي مِنْ رَبِّى وَظِلَالِ
وَأُعِيدُ سَيْفَ الْفُرْسِ فِي صَدْرِ أُمِّى نَمْتَنِّى وَتَنْمِى أَسْرَى وَعِبَالِ
إِذْ لَا أَوَى جَدِّى السَّمَاءُ وَلَا أبِى وَلَا جَلُّ عَمِّى أَوْ تَبَارَكَ خَالِى
وَأَفْضَلُ مِنِّى كُلُّ ذَاتِ مُلَامَةٍ وَرَاءَ حَقُولٍ أَوْ وَرَاءَ نِلالِ
تَهْشُ عَلَى شَاةٍ وَتَحْمِلُ جَرَّةً وَتَمْشِى عَلَى الْوَادِى بِغَيْرِ نَعَالِ
ويحمل إلى قمبيز رسلًا أتوا من مصر نبأ وفاة أمازيس ، فيصبح غزو مصر أمراً محققاً . وتهتف تيتاس : وطني يارب لامُسُّ بشرٌ ، كما تهتف حين يقال : قد مات فرعون مصر ، وتهتف معها الوصيصة : « تعيش مصر وتبقى » .
ويتغير المكان . وتدخل في الفصل الثالث فرى في أول مناظره نفريت تُلقَى بنفسها في النيل متحيرة حتى تغسل ذنبها العظيم ، إذ أحبت نفسها وقذفت بوطنها في الهاوية . ونمضى إلى المنظر الثانى حيث نرى جماعة من المصريين يتحدثون عن بَغْغَى قمبيز وجنوده الذين أفسدوا في البلاد . ويتصرف المصريون ويلبخل قمبيز في وزرائه وقواده ، ويسوقون له أسرى من التوبة فيحفونهم ، ويفلك وثاقهم ، فيرقصون رقصة الحرب ، وينشعلون بعض الشعر . ويبلغه أن بسماتيك يجمع البلاد للثورة ، فيكون بينهما حوار تظهر فيه عزة فرعون وكبرياؤه واعتزازه بوطنه وقدرته على الصمود للغازين دون أن يستطيعوا منه ذلاً أو قهراً ، وإنه ليقول :

رُؤْيُكَ يَا بَنَ كَسْرَى قَفْ تَمَهِّلْ فَعَادَةُ مَصْرَ تَقَهَّرُ قَاهِرِيهَا
ويؤعده قميّز بالقتل غداً ، فلا يذلّ ولا يهون . وتظهر نيتاس تريد أن
تردّ عن قوتها عذابه وغضبه ، فلا يرأف بها ولا يلين لها . وتأخذ نوباتُ جنونه
التي حدّثنا عنها بعض شخصوس المسرحية فيما سلف من حوار ، تأخذ هذه
النوبات في الظهور ، فيقتل فانيس ، ويقول حين يُقتلُ :

قد خنّ مَصْرَ وخنّ ساداتي بها لكنني ما خنّ قطُ بلادى
ويُعَرِّضُ عليه شاب ثائر هو تاسو الحارس ، فيأمر بقطع رأسه . ونرى
ذلك نيتاس ، فتكبر فيه هذه الوطنية ، ثم تراجع ، وقد صممت على الثورة
والخروج على زوجها مع شباب الوطن ، وتوضّح ذلك ، فتقول :

وَالآنَ إِلَى طَيْبَةِ وَالصَّعِيدِ لِحَشْرِ الدَّعَاةِ وَحَشْدِ الْجُنُودِ
وَقَهْرِ الْعَدُوِّ وَإِرْغَامِهِ وَقَذْفِ الْمَغِيرِ وَرَاءَ الْحُلُودِ

ويستمر قميّز في جنونه ، فيقتل أحد قواده ، ويأمر بالعجل آيس
معبود المصريين أن يؤتّى به ، فلا يراه حتى يثور ويضربه بخنجره بين يديه .
وحينئذ يتم جنونه ، فيخيل إليه أن أشباح قتلاه تطوف به ، ويدّعوهم أشدّ بداءً ،
ويقول مناجياً ربه :

إِلَهِي مَا تَرَى عَيْنِي خِيَالَاتٍ وَأَشْبَاحُ
وَقَتْلَى قَدْ غَدَا حَوْلِي وَقَتْلَى غَيْرِي رَاحُوا
وَجَرَحَى جَذَبُوا ثَوْبِي وَجَرَحَى غَيْرِي صَاحُوا
هَذِي عَوَاقِبُ بَغْيِي هَذَا الْقِيَاصُ الْمُنَاحُ
لَا بَدَّ مِنْ عَذَلٍ يَوْمَ يَرْتَدُّ فِيهِ السِّلَاحُ

وما يزال في هذيانه وأشباحه ، ويشدّ هياجه ويشدّ صياحه ، ويطلب

له في ساعة من ساعات جنونه أن يتحجر ، فيتناول الخنجر ويطن به نفسه ، وكأننا حول آيس معبود المصريين الخنجر الذى طعنه به إلى صدره ، فثار أكرم ثار لنفسه . ويهتف شيوخ الكهان وشبانهم لآيس ، ويستزلون منه البركات والرحات . وبذلك تنهى المأساة ، وإنما أطلنا في استعراض قصولنا ومناظرها لأنها لقيت حملات شديدة من النقد ، وخاصة من عباس العقاد ، فقد كتب رسالة صغيرة سماها « رواية قمييز في الميزان » عرض فيها لقيمة المسرحية من الوجهتين الأدبية والتاريخية .

وأفاض العقاد في مخالفات شوقي لبعض التفاصيل التاريخية التى تتعلق بقمييز وأسرته الفارسية ، ولتفاصيل أخرى تتعلق بالمصريين وعاداتهم ، وقد حمل على اعتراف شوقي بعروس النيل . والعقاد يحق فى أن شوقي لم يتعمق دراسة تاريخ قمييز ولا دراسة تاريخ مصر فى تلك الحقبة ، ولكن ذلك ليس معناه أن شوقي أخطأ فى ذلك ، وإنما معناه أنه لم يحتكم إلى التاريخ وحقائقه كلها فى صنع مسرحيته .

ونعجب حقاً إذ نجد العقاد يتحدث عن القيمة التاريخية للمسرحية ، وكأننا يدوسها وثيقة للتاريخ المصرى الفارسى فى هذا العهد ، وفرق بين المسرحيات والتاريخ . قد تتمسك مسرحية بحرفية التاريخ ، وقد لا تتمسك أخرى . وهذه وتلك لا يصح أن يعتمد عليهما فى التاريخ ، إنما يعتمد على وثائقه الخاصة الصحيحة .

ويكنى شوقي أن يعترف له العقاد كما اعترف فى مقدمة رسالته بأن مأساته ترجع إلى قصة أو أسطورة قديمة ، فالإطار صحيح من الوجهة التاريخية ، أما التفاصيل التى ملأ بها الإطار فليس من الضرورى أن تكون صحيحة كل الصحة ، إنما يكتفى أن تتمشى مع صراع المسرحية ومشكلتها وحوادثها . وفى كل مأساة تاريخية يلعب خيال الشاعر فى التاريخ وقد يكون له فى تصميمها السهم والخط الأكبر ، بل هو دائماً له النصيب الأوفر فى تركيب المسرحية وفى تأليف صراعها ويثّر حركتها والبهوض بها فى أثناء الحوار والأحوال والأفعال .

والحق أن شوق حين كتب هذه المسرحية لم يكن يفكر في إرضاء التاريخ بمقدار ما كان يفكر في إرضاء الشعور الوطني المصري ، وقد تقلنا في أثناء تلخيصها قطعاً تفيض بالحماسة الوطنية . والمسرحية مليئة بما يماثلها من أبيات وأشعار ، ونفسُ بطلها المصرية تنبتاس قدّمها ضحية لوطنها ، ولها لتقول في المنظر الأول لفرعون :

جئت أفدى وطني من سيف قمبيز وناره

جئت أفدى وطني من دَنَسِ الفتح وعاره

وفي كل موضع من المسرحية نراها تدعو لبلدها، كما نراها أمام قمبيز تدافع عنها دفاعاً حاراً . قد يلام شوق لأنه أجرى على لسانها في قصرها بسوس أنها هجرت مصر حين هجرها تاسو ، لكن هذه نوبة من نوبات حبها لتاسو الذي لا يزال عالماً بقلبها . أما بعد ذلك فهي مثال رائع من أمثلة القداء لوطنها . ونفس تاسو الذي بدا قاسياً قليل الوفاء ضعيف الممة في أول المسرحية نراه في آخرها قد استشعر حب وطنه أمام الفتح الأجنبي ، فهو يجرّس على الثورة ، وهو يُقتل في سبيل وطنه ، ويستقبل القتل راضياً مطمئناً . وكذلك الشأن في نفريت الأتانية التي لم يكن يهمها وطنها في أول المسرحية، والتي كانت تُعلن لتاسو أنها لن ترضى بزفافها إلى قمبيز :

ليَجْرَ بما شاء تاسو القضاء ليَجْرَ بما شاء تاسو القَدَرُ

لُتُخَسَفَ بقومٍ عليها البلادُ ليَسْتَأْخِرَ النيلُ أو يَنْفَجِرُ

فأما أنا فسأبقى هنا وإن غضبت فارس والنيز

نفريت هذه لا تلبث حين تعلم أن قمبيز حشد لمصر جنوده أن تولّي وجهها نحو النيل وتتحرّ فيه ، لعلها تفل أنانيتها حين فضّلت حبها على وطنها ، أو فضلت نفسها على بلدها . وحتى قانيس الذي خان مصر وفرعها نراه يقرر حين يُقتل أنه لم يكن بلاده !

ومن الغريب أن يُبلام شوقى على هذه المواقف لشخص المسرحية ، وهو إنما أدار المسرحية كلها نحو هذه الوجهة الوطنية ، فلا يصح أن يوجه إليه لوم على الغاية المقصودة منها ، وإنما يقال هل لأم بين المسرحية وبين غايته؟ وإلى أى حد استطاع أن يوفق بين المسرحية وهدفه القومى ؟ . ولم يكن هذا الهدف هدف شوق وحده ، بل كان أيضاً هدف الجمهور الذى كان يختلف إلى مسرحياته ، والذى كانت عروقه لا تزال تتبص بثورة مصر سنة ١٩١٩ .

وربما كان أهم شيء يؤخذ على هذه المسرحية أنها ازدحمت بالشخص والحوادث ، فقد أراد شوق أن يصور مصر قبل الفتح القارسى وفى أثنائه ، ولم يلتفت إلى أن المسرحية لا تحتمل اتساع الفسحة فى الزمان والمكان ، وأنها ينبغي أن تختار جانباً بعينه من الحوادث ومن الشخص ، وتزله ، وتوضحه . وقد كان يستطيع أن يكتفى فى مسرحيته بتصوير نفريت وإبائها الزواج من قمبيز ثم انتحارها ، ويجعل من ذلك خيطاً يمد عليه مسرحيته ، أو كان يكتفى بتصوير قمبيز فى مصر بعد الفتح وعُدوانه على العجل آيس ، ثم جنونه وانتحاره ، ويتخذ من ذلك فصلاً ومناظر ومشاهد لتأليف مسرحيته ، ولكنه انتهى أن يجمع حوادث كثيرة ، حتى تم له تعليقات وطنية مختلفة تلهب الشعور القومى فى نفوس نظائره . وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا شخص هذه المسرحية فى أضواء واضحة على نحو ما جلا علينا شخص مسرحيته السابقة ، ويتضح ذلك فى قمبيز الذى سُميت المسرحية باسمه ، والذى يعدُّ بطلها الأول ، فإن شخصيته لا تظهر أمامنا فى أنوار كافية ، فبينما تمدحه وصيفة تبتأس المساءة تقي ، وتردُّ عليها سيدتها :

صدقتِ تقي ، هوزين الشباب إله القنا قمر الغيهب
إذا غلبت فى القتال الملوك وفى السلم عزَّ فلم يُغْلَب
نراه هو يقول عن نفسه :

أنا قمبيز ابن كسرى أنا وخش أنا غول

فصورته في المسرحية على الرغم من جنونه الذي انتضح أخيراً صورة مهترّة ،
وإنما جاء ذلك شوق من كثرة الحوادث والشخص التي تتزخّرها مسرحيته ، كما جاء
أيضاً من غنايته وأنه يتزعزعة رومانتيكية في رسم أبطاله ، فلا تتضح ملامحها
ولا معالمها .

وليس هذا كل ما أثرت به زحمة الحوادث والشخص ، بل لقد أثرت
أيضاً في التيارات الثلاثة العامة التي تتجّرى في مسرحيات شوقي ، وهي التيار
الفكاهي والخلقي والغنائي ، أما التيار الفكاهي ، فإنه يتجمد في هذه المسرحية ،
إذ يعتمد على أشياء حسية كأن يحكي أعضاء وفد فارس أحلامهم ، فتصور فرعونهم
من مصر وسحرها ، فيقول أحدهم : إني رأيت عصفوراً برأس إنسي ، ويقول ثان :
رأيت في مضجعي حجل آيس يهزني بقرنه ، ويلخل عليه في الويلة التي
أعدّها لهم فرعون أقزام مخرجون يُضحكونهم بصورهم وألوان ملابسهم . ولا تظهر
الفكاهة بعد ذلك إلا على لسان عمجوز وشبان يسألونها عن جنود الفرس الغزاة ،
فتذكر لهم أنهم وقعوا في أسر جملها .

وأما التيار الخلقي فقد مثّله شوقي في نيتاس ، إذ جعلها ضحية حبها
لوطها ، كما جعلها تقلد زوجها قميز ، فتملحه ، وتثني عليه ، وتذكر
حقوقه الزوجية . تقول لوصيفتها نتي وقد عرضت لشيء من ذلك :

قلتِ حقاً نتي فإن على المرء آة للزوج أن تكون أمينة

وعليها أن لا تقصّر بشراً حيث تلقاه أو تقصّر زينته

وجعل شوقي قتل فانيس جزاءً وفاقاً وقصاصاً عادلاً لخيانته مصر
وساداته بها . وأجرى على لسان أحد قواد قميز وصفاً للضمير ، إذ يقول لبعض
رفاقه حين تهوّس قميز وظنّ الأشباح تطوف به : إن ضميره يعذبه ، ويسترسل
قائلاً حين سأله صاحبه : أين منزل الضمير ؟ :

يا أخي إن الضمير الـ نفس أو بيت الشعور

وهو قيل في صدرٍ وهو قل في صدر

وجبالٌ من حليدٍ أو حبال من حريرٍ
وسعيدُ الناس من لم يَشْكُ من ونز الضمير

ولكن هذا كله لم يته بشوق ، أو ينبغي أن لا يجعلنا نظن أنه انتهى بشوق ،
إلى أن يوسع مجرى هذا التيار الخلقى في مسرحيته ، فإن المعاني الخلقية والحكم
والأمثال التي رأيناها في مسرحية « مصرع كليوباترا » تقلُّ في هذه المسرحية .
قد نجدها ، ولكن في ندرة شديدة ، كأن يقول :

هذه الدنيا لمن يُقْدِم فيها أو يريد

وكانت المسرحية تحتمل من هذه الحكم والعبر كثيراً ، ولكن شوق كان
مشغولاً بحوادثه وشخصه ، فلم يفرغ لاستغلال هذا الجانب واستخدامه .
وإذا رجعنا إلى التيار الغنائي وجدنا شوق لا يزال يحتفظ بالمواقف التي
تُعطي الفرصة للتلميح والغناء والإنشاد ، فالكهنة يتغنون مباركين زواج نيتاس
بقمبيز ، ويرقص الأقزام متغنين في وليمة وفد فارس ، ويُشدد الجميع مع
المازفات الحسان ومع الرقص وآلات الطرب نشيدَ فرعون ، يريدون أن
يملاؤا به آذان الوفد الفارسي .

ولكننا نلاحظ أن القطع كلها التي أُعدت للتغنى بها ليس لها روعة الأغاني
التي سمعناها في مصرع كليوباترا ، وكأن القيثاره التي تعود شوق أن يوقع عليها
شعره سقطت منه في زحمة الحوادث والشخص ، أو قل لأنها كانت تسقط
منه كثيراً . واستمع إلى هذا النشيد الذي تغنى به الكهنة مهتئين فرعون بالقران
السعيد ومباركين :

آمونُ قم شارك فرعون في القرص
تعال طُف بارك في ملكة القرص
نَحْ الشياطين وانفِ العفاريث

واحرُشْ بعينيك موكبَ نغريتَ
 آمونُ هىْ اشترِكَ فى عُرْسِ بنتِ الملكِ
 وقم إليها كَلِّى بِراحيكِ واسها
 واشهد بمصر واجتلي بفارسِ أعراسها

وليس فى هذه الأغنية روح ولا جمال ولا ما تعودناه من شوقٍ من بدع الصياغة وبدع الخيال . ومثلها الأغنية الثانية التى ينشدُها الجميع مع الراقصات والمغنيات والمازقات فى نهاية الوجبة التى أقيمت لأعضاء الوفد القارسى ، وهى تجرى على هذا النمط :

فرعونُ أنت الرفيعُ أنت العظيمُ الشانِ
 وأنت سدُّ منبعُ من جارفِ الفيضانِ
 وأنت كالصخرِ تحمى من نكباتِ العواصفِ
 من قاطعِ الطرقِ يأوى إلى حماك الخائفِ
 وأنت من صخرِ طيبه حصنٌ مشيدُ الجدارِ
 يؤوى إليك ويُلجأ إلى طلوعِ النهارِ
 أنت اخضرارُ الريفِ وأنت حُسنُ الريفِ
 تردُّ بطشَ القوى وفكهُ بالضعيفِ

وكان شوقِ نَحْيٍ فنه الغنائى الذى رأيناه فى مصرعِ كليوباترا ، ومع أنه أدخل فى المسرحية حبًّا ، وجعل تيتاس تعبر فى مواقف مختلفة عن حبها ، مع ذلك لا نجد فى المسرحية مقطوعة طريقة للغناء بعاطفة الحب ، ولا بعاطفة الوطن . فمميز يغيب فيها الشاعر الغنائى الذى

يحسن التفتي بالعواطف ، ويبقى لنا الشاعر التثلي . وربما كان ذلك دليلاً واضحاً على ما قلناه في غير هذا الموضع من أن التيار الغنائي في تمثيلات شوقي كان حسنة من حسنها لا كما ظنَّ النقاد ، وهاجوه ، فيها هو يستمع لهم ، ويتخلى عن تطويل الحوار والتفتي بالمواقف العاطفية ، فيسقط حافظ مهم في بناء مسرحيته ، ويبدو في وضوح أنه كان يعرف طريقه وأن النقاد كانوا يجهلون مشغوفين بنماذج التمثيلات الغريبة

ومعنى هذا أن شوقي في قميير كان ممثلاً ، ولم يكن مغنياً ، وقد كثرت بها الحوادث والأشخاص ، فضعف فنه الشعري ، ولم نعد نجد صوراً رائعة على نحو ما وجدنا في مصرع كليوباترا ، ولم نعد نجد شعراً وجدانياً يتفنى العواطف على نحو ما رأينا هناك . واتهم النقاد القرصة ، فحمل في رسالته : « رواية قميير في الميزان » حلة منكرة على قيمة هذه المسرحية من الوجهة الأدبية ، ووقف خاصة عند اختلاف الأوزان والقوافي . ولكن هذا الاختلاف منهج عام لشوقي في جميع مسرحياته ، وضعف شعره في هذه المسرحية لم يبيح كما ظنَّ من هذا الاختلاف ، وإنما جاء من عدم عنايته به من التاحتين التصويرية والموسيقية ، ولا نقصد الموسيقى الظاهرة التي تُضبط بالأوزان والقوافي ، وإنما نقصد الموسيقى الخفية . وأيضاً فقد قصر شوقي في التفتي بالعواطف . وكل ذلك أضعف شعره وفنه في قميير . وقد حاول النقاد أن يوحد القوافي في جوانب من الحوار بين الشخص ، ليدل على أن توحيد القوافي خير من تنويعها ، وعرض ذلك في سخريه مرة ، وهو نزاع شاعر لشاعر . ووقف أيضاً عند ضرورات نحوية ولغوية ، وهي من حق شوقي الشاعر ، إذ الشعر ليس كالنثر نحرّم فيه الضرورة بل هي تجوز وتصح بإجماع النقاد .

على كل حال هبط شوقي في هذه المسرحية عن مستواه الفني الرفيع الذي حكّ في أثناء تأليفه للمسرحية السابقة ، ولكن هذا الميوط ينبغي أن لا يجعلنا نرّى عليه ولا على فنه ، فكل شاعر يمثل تفاوت تمثيلاته من حيث الجودة ، وتقصيره في تمثيلية أو مسرحية لا يصح أن يتخذ مركزاً للهجوم عليه

والغرض من شأنه ، بل يقاس بعمله كله ، وموازين شوقي تنقل بآيات الفن الرائعة وما تحمله من بدائعه وفرائده .

على بك الكبير

ألّف شوقي بعد هذه المأساة السابقة مأساته المصرية الثالثة و على بك الكبير وهو في هذه المرة لا يختار مأساته من التاريخ المصرى القديم ، بل يختارها من التاريخ المصرى الوسيط ، إذ اختار موضوعها ، كما يبدو من عنوانها ، « على بك الكبير » الذى أصبح رأس المماليك وزعيمهم أواخر الحكم العثمانى فى القرن الثامن عشر ، فعينه العثمانيون شيخاً على البلد ، وظيفة كانوا يقلدونها كبير المماليك . وكان طموحاً ، ورأى ضعف الدولة العثمانية ، فاستقل بمصر ، وحاول أن يمدّ سلطانه على الشام ، فأرسل أحد أتباعه فى جيش ، وهو محمد بك أبو الذهب ، ليتمّ له ملك الشام كما تمّ له ملك مصر . وكان والى عكا فى الشام يظاھره . وانتصر محمد بك أبو الذهب ، وفتحت الشام ذراعها له تستقبله ، ولكن سرعان ما انقلب على سيده ، إذ أغراه العثمانيون بملك مصر ، فأحبّ أن تجرى أنهارها من تحت سلطانه . وعاد فى سرعة إلى مصر ليعجز جيشاً يقضى به على مولاه ، ولجأ على بك إلى والى عكا ظهيره ، غير أن أبا الذهب لم يلبث أن دسّ عليه عيونه ، فأسر فى أثناء محاولته الرجوع إلى مصر وتوفى بعد أيام .

ومسرحية شوقي تتناول الحقبة الأخيرة من حياة البطل وما كان فيها من صراع بينه وبين تابعه ، وهى تتألف من ثلاثة فصول . ويبدأ الفصل الأول بمنظر فى حُجْرة من حجر قصر على بك الكبير فى القاهرة حيث نرى تاجراً من تجار الرقيق وماشطة وثلاثاً من الجوارى الشراكسيات إحداهن ابنته وتسمى وآمال . وقد جاء بالجوارى الثلاث يريد أن يبيعهن لعل بك ، وكان مراد بك وهو تابع ثان لعل بك قد رأى آمال فى سوق الرقيق وأعجبته ، فدخل الحجرة فجأة ، فراها ثانية ، وعرض على التاجر شراءها ، وكانت ثائرة على أبيها إذ يريد بيعها كما يباع الرقيق ، وتثور على مراد ، وتأتى أن تباع له ، ولكنها تشعر إزاءه بشيء

من الرد . وما يلبث أن يدخل على بك الكبير ، فيعجب بها هو الآخر ، ويرى ثورتها على فكرة الرق ، ويعلم أنها ليست من الرقيق ، بل هي بنت التاجر ، ويراها رمزاً كريماً للحرية والإباء ، فيطلب الزواج منها ، وتصبح زوجته . وفي أثناء ذلك تأتيه أخبار ثورة أبي الذهب ، فيسافر إلى عكا ، يستنصر بحليفه . وينتظر الفرصة مراد بك ، فيحاول أن يقرب آمال ، ولكنها تصدُّ عنه . ونعرف في هذا الفصل أن مراداً وآمال أخوان ، وهما لا يعرفان ، إنما يعرف ذلك أبوهما تاجر الرقيق الذي باع مراداً لعلى بك من قبل . وتُعرضُ علينا في أثناء ذلك صور من ظلم المالك للشعب واضطهاده .

وينتهي هذا الفصل الأول ، وقد عرفنا كثيراً عن شخص المسرحية المختلفين ، وعلاقات بعضهم ببعض ، كما عرفنا ضريين من الصراع أحدهما سياسي بين على بك وأبي الذهب ، والثاني عاطفي بين مراد وآمال . وجذب شوق انتابها جذباً شديداً ، فإن المؤامرة التي يريدتها مراد كان يرصدها القدر ويراقبها ، وكأنه يتحرك تحرك الأعمى في المسرحية ، فهو يغازل أخته ولا يعرف أنها أخته ، وهي تصدُّه ولا تعلم أنه أخوها .

ونمضي إلى الفصل الثاني فيتغير المكان ، ونصبح في عكا بقلعة صاحبها حيث على بك الكبير ، ونرى رسولا يفد عليه من مصر هو جارية من قصره تسمى شمساً . وتُنْبِئُه شمس بخيانة مراد ، وأنه أغرى آمال ، وأصممت أذنيها عنه ، وفي أثناء ذلك يصل عين من عيون أبي الذهب ، ويحاول الفتك بعلى بك ، ولكنه لا يمكنه . ويروى الأسطول الروسي بميناء عكا ، ويحاول أميره أن يتصل بعلى بك ، ويتقابلا ، ويعرض أمير البحر الروسي أن يغزو معه مصر إذ كانت تركيا في حرب دائمة مع الروس ، فلما علموا نبأ على بك الذي يقصُّ أطرافها من الجنوب أرادوا مساعدته ، ولكنه أبى ، وصوّر شوق إيماءه تصويراً وطنياً وإسلامياً واقعاً ، وفي الوقت نفسه صور أساءه وألمه من ابنيه اللذين ربّاهما فأحسن تربيتهما ، أما أحدهما فيريد أن يستولى على ملكه ، وأما الثاني فيريد أن يستولى على زوجته ، أو كما يقول هو بلسانه :

ما لى محمد الأثم يكيد لى مراد الباغى يدوس وصادى
وينهى الفصل وقد عَرَفَ من شمس أن أعوانه أعلوا جيشاً فى الصالحية ،
ليهمجوا به على خصمه ، وهم ينتظرونه انتظار النبات للمطر ، ويدعوا لى عكا
وجنوده معه للسفر ، ويلبى دعوته هو وجنوده .

وفى الفصل الثالث نرى أبا الذهب فى الصالحية ينتظر أخبار الحرب التى
دارت بين جيشه وجيش على بك الكبير ، وقد وقف يباب السراق خادمان
مصريان يتحدثان عن ظلم المماليك وطمشهم فى مصر . وما تلبث الأخبار أن
تقد على أبى الذهب تحمل إليه بشرى انتصار جيشه ، وأن مراداً رى بنفسه على
على بك الكبير ، وجرحه جرحاً بليغاً ، كما جرح أيضاً تاجر الرقيق الذى خص
آمال بعلى دونه . ويحمل الجرحى مع الجيش المنتصر . ويكتفى تاجر الرقيق مراداً ،
ويكشف له الحقيقة وأنه أبوه وأبو آمال ، فهما أخوان . وتظهر آمال وترى أباهما
جريحاً ، ويطلبهما مراد على السر ، وتبكي أباهما . وما يلبث أن يريا على بك ،
ويندم مراد ولات حين مندم . ويظن على بك بزوجه القنون ، ولكنها تطلعه على
الحقيقة ، فيعطف عليها وعلى أخيها ، وما يلبث أن يحدث أخاها عن حرج
مركز المماليك وأن سلطانهم مضطرب لا محالة ، وأن أبا الذهب إنما يعنى
باللذات والشهوات ، ويوصيه أن يتركه ، ويضم المماليك من حوله ،
ويشب بالغادر أبى الذهب ويمثل به . وينهى الفصل وقد عرف أبو الذهب ما
بين آمال ومراد من الأخوة ، ويعد أخاها أن يُجِرىَ عليها فى قصرها نعمته
وبرة كالغيوث السواكب .

والمسرحية جيلة من حيث تصميمها ، ومن حيث تداخل نوعى الصراع
الذين امتدأ فيها ، فقد استمرا متشابكين ومتصلين اتصالاً منطقياً ،
واتصلت الحركة أيضاً واطردت . وأوضح أنها مسرحية تاريخية ، وقد اختارها
شوق الحقبة الخطيرة من حياة على بك الكبير ، ولم يوزعها على حوادث مختلفة
وأشخاص كثيرين ، بل ركزها فى حدود ضيقة ، فلم يمد أطرافها إلى
حقائق العصر كله ، بل اكتفى ببعض هذه الحقائق .

وكل ذلك يعنى نجاح المسرحية من حيث البناء التمثيلى ، وقد قصد شوقى بها إلى إرضاء الشعور الوطنى ، وكانت القرصة مواتية بشكل أقوى وأحدّ مما كان عليه الأمر فى مصر عـ كليبواترا ومميز . فبطلة الأولى أغرقت بلادها فى محيط شهواتها ولذاتها ، وغرقت المسرحية الثانية فى الحوادث والشخص . أما هذه المسرحية فبطلها من أفذاذ المآلىك الذين حاولوا أن يكون لهم مجد بمصر لا بطاوله مجد ، وقد استطاع أن يخلّصها من أنياب الدولة العثمانية وأظافرها ، وأن يعدّها لها حياة كريمة .

وشوقى لا يستغل^٤ فى المسرحية الشعور الوطنى فحسب ، بل يستغل أيضاً الشعور الإسلامى ، وبذلك يخاطب العاطفتين الوطنية والدينية فى كثير من مشاهد المسرحية ، وهو يستلها بقول الماشطة حين سمعت أذان العصر فى قصر على بك :

ما زالت السنّة والبرّ فى مضرٍ
يا ربّ أيّدها بالعزّ والنصرِ

ولا يستغل هاتين العاطفتين فقط ، بل يستغل أيضاً العاطفة العربية التى تجمع بين الشعوب الناطقة بالضاد . ويمزج بين هذه العواطف جميعاً فى كثير من جوانب المسرحية ، ويستخرج منها ألحاناً وأنغاماً كثيرة ، كأن يذكر على بك الكبير ووجوده فى قلعة ضاهر وإلى عكا وعونه له ، فيقول :

أنا فى دار مسلمٍ عربىّ مانع الجار مُكرّم الضيفان

وتتردد فى المسرحية كلمات الكرم والوفاء والشجاعة والنجدة وغير ذلك من الصفات النبيلة التى يقدّسها العرب . وتلتحم هذه العواطف وتبلغ غايتها فى نفس على بك الكبير حين يعرض عليه أمير البحر الروسى أن يفزو معه مصر ويردها إليه ، فزاه يقول :

ربّاه ماذا يقول المسلمون غداً إن خُنتُ قوى وأعماى وأخوالى
يقال فى مَشْرِق الدنيا ومغربها فعلتُ فعلة نذلٍ وابن أنذالٍ
أجل سَموتُ لملك النيل أطلبُهُ بهنّى وإقصادى وأفعالى

لا أستمعن على الأهل الغريبَ ولا أرى اللثاب على غابي وأشبالي
 بُعداً وسُخْطاً للبلدِ الأمور إذا لم ألتئمها بخلقي فاضلي على
 الموت في تَمَرٍ تَرَقَى لتجنيتي في مُلَمٍّ من ثعابيني وأصلال^(١)

ويصمُّ أن لا يمد للفقائد الروسي يدًا، وأن لا يخون أهله وبلده، وهو في ذلك ليس سياسياً ولا رجل حيلة ومكر وخداع، وإنما هو رجل مروءة ووفاء ودين ووطنية. ويأس أمير البحر الروسي، ويفضي على بك إلى نفسه، ويردد بين قبول المقترح الروسي ورفضه، وينوب إليه عزمه، فيقول:

ماذا جَنَتْ مصرُ على وأهلها إن الجناة على مُم أولادي
 ما ضرَّ مصرَ وضررتي أن لم تكن مهدي وكان بغيرها ميلادي
 بلدُ رعائي في الصبا وأحلي بعد الشباب مراتب القواد
 ودخلته عبداً كيوسف مُشْتَرَى فاعتَصْتُ تيجانا عن الأصفا
 لا ، يا على اسمع نُهْاك ولا تُصِخْ لوساوس الشهوات والأحقاد
 لا تَرَمْ بالروس الشداد جماعة ضعفاء مهزولين غير شداد
 لا تَنْسَ موضع مصرَ واذكر مالها من أنعم سلفك وبغير أيادي
 لا تَنْسَ ماذا أَلْفَتْ من سامر لك في الشباب وهيأت من نادى

وليس على بك الكبير وحده هو الذي يصدر عن مثل هذه العواطف ، بل نجد غيره كذلك من شيوخ الرواية يستظهرون خاصة العاطفتين : الوطنية والإسلامية . وأيضاً فهناك من استظهروا العاطفة العربية مزوجة بالعاطفة

(١) أصلال: جمع صل: حية خبيثة.

القومية ، كأن يسأل أبو الذهب ولّى عكا بعد أسره أهو من فلسطين أم من
أرز لبنان أم من الشام ؟ فيجيب :

كل هذا هناك مولاى أَصْلُ واحدٌ يجمع الرجالَ وَفَضْلُ

عَرَبُ كُلِّنا ومنطقنا الْقُصَّةُ حَتَّى وَأَبَاؤُنَا نَزَلُوا وَفَضْلُ

وكان شوقي تطور في مسرحياته على نحو ما تطور في شعره الغنائى، فقد بدأ
مصرياً، وتقدم فأشرك مع وطنيته العروبة والإسلام. وهو في هذه المسرحية يمتدى
بهذا التطور، فهي تُرضى العواطف الوطنية والإسلامية والعربية في غير موقف
من مواقفها.

وربما كانت هذه العواطف أهم الأسباب في ضعف المسرحية، فهي على الرغم
من أنها تنفوق على قميّز في البناء المسرحى نواها تقتصر عنها في البناء العاطفى،
إذ جعلها شوق فوضى بين عواطف مختلفة . وبذلك لم يستطع أن يملو علينا
شخصية على بك الكبير في القوة التى كان ينبغي أن تُعرض بها، بل نحن نراه
متردداً لزماءه ، فيينا يصفه بصفات النبل والكرم والمروعة ، ويأبى أن يسترقّ
زوجه آمال ويعدّ قرانه بها حرة كريمة ، ويخو عن المصرى الذى دسّه
أبو الذهب لقتله ، ولا يأتّم مع الروس بمصره ووطنه . بينا هو بهذا الخلق
الفاضل العالى كما يقول شوقي نفسه في بعض شعره نراه يُجبرى على لسانه
وهو مجروح :

صَبِرْتُ حَرْبَ التُّرْكِ وَجَنَّةَ سِيَّاسَى حَتَّى اقْتَنِيتُ عِدَاوَةَ الْأَقْوَامِ

وَكَفَرْتُ إِحْسَانَ الدِّينِ خَدِمْتَهُمْ حَتَّى تَجَرَّأَ خَادَى وَغُلَاى

ولا يكتفى شوقي بذلك بل نراه يُجبرى على لسانه حين لى أبا الذهب :

مُحَمَّدُ نَلَّ كُ لَّ مَا شِئْتُ مِنْى

وَسَالَى أَلَوْ لَكَ وَالسُّمُّ قَتَى

أَخَذْتَ الْخِيَانَةَ وَالْفُتْرَ عَنَى

وكانما أبى شوق إلا أن يطلعته فى صميم خلقه ، كما طعمه مراد فى جسمه .
ومعنى ذلك أنه لم يعرف كيف يعجّد هذا المصرى الأول فى تاريخنا الحديث
الذى حاول أن يستقل بمصر ، وما من ريب فى أن نفسه كانت كبيرة ، وليس
صفواً أن لُصّبَ بعل بك الكبير .

وأكبر الظن أن هذا الموقف المضطرب من شوق لزاء بطل المسرحية
إنما يرجع إلى أنه ألّف هذه المسرحية مرتين ، أما الأولى فكانت فى باريس
فى أثناء بعثته كما ذكر ذلك فى مقدمته لشوقياته ، وأما الثانية فكانت سنة ١٩٣٢
ويظهر أن التأليف الأول فى عهد الخديوى توفيق ، وما كان يستشعره شوق
من حب للترك حينئذ ، وما كان يراه من تمجيدهم ، هو الذى دفعه لأن يعمل
على بك الكبير قد كفر إحسانهم ، وما زال به حتى جعله غادراً خائناً . ولم يتنبه
فى التأليف الثانى إلى أن يزيل هذه الوصمة عن جبين الوطن وجبين بطله ،
فخرجت المسرحية ، وهى لا تنهض بأعجاد مصر فى بطلها العظيم . وبذلك لم
تنجح ، لأنها لم تتجاوب التجاوب الصحيح مع الروح المصرية الوطنية ،
ونحارت قواها أن تصعد فى مراقي الفن إلى حيث مصرع كليوباترا أهم
مآسيه المصرية

وقد هاجم شوق فى الفصل الأول الرقّ على لسان الشخص ، وهى مهاجمة لم
يكن يعرفها عصر المسرحية ، وإنما يعرفها عصر شوق نفسه الذى عاف أن
يُقلّبَ الآدميين تقليب الحُصُر ، أو تقليب السِّلَع ، فألقى أسواقهم وحرّم
يبيعهم ، إذ عدّ الرق والموت على حد سواء كما يقول شوق فى بعض شعره .
ونرى فى الفصل الثانى على بك الكبير يسأل المصرى الذى ابتغى قتله عن أمره
بذلك ، ويستطرد فيقول :

وَمَنْ بَذَلَ الْمَالَ بِي مُغْرِيَاً وَكَيْفَ أَتَاكَ جَوَازُ السَّفَرِ

ولم تكن تقوم فى حدود البلاد الإسلامية فى أثناء العصور الوسطى حواجز
تُلزَمُ بمجواز سفر ، بل كان المسلم ينتقل فى هذه البلاد متى شاء وكيف شاء بدون

جواز ، إنما الجوازات من عمل العصر الحديث .

ويجوز في المسرحية عنصر فكاهي لا يعتمد على الحسية كما رأينا في قمبيز وإنما يعتمد على الدعابة الرقيقة . على أنه لا يمتد في المسرحية كلها ، بل يقف به شوق عند الفصل الأول ، وخاصة في أثناء الحوار الممدود بين الماشطة والحواري أو بينها وبين على بك . ويتقطع هذا العنصر في الفصل الثاني ، ويعود في شكل سخرية ، ولكنها لا تجرى بالفاظ ، وإنما تجرى بصورة من المعارضة ، إذ نجد مراداً يحمل حملة عنيفة على جيش على بك سيده ، ويأبى إلا أن يطمع طعنة نجلاء ، وهو لا يعرف أنه زوج أخته . وكأن القدر كان يراقب مؤامراته بصبره ، ويسخر منه ومن فعله .

وقوى في المسرحية التيار الخلقى ، وكان الصراع نفسه بين على بك الكبير ومحمد بك أبى الذهب صراعاً بين عناصر الخير والشر ، وظفر الشر بالخير ، ونكّل به ، فقد اتخذ شوق على بك مثالا للخلق الكريم واتخذ أبى الذهب مثالا للخلق الرذيل ، وفصر ثانيهما وأعلى كلمته . وهو بذلك يتطابق مع التاريخ . وأنصف وإلى عكا على لسان أبى الذهب ، فدعاه سمؤال الوفاء . أما آمال فجعلها مثالا للزوجة الوفيّة على الرغم من حبها المراد ووقعها في حباله، وإنها لتولّى وجهها عنه ، ثم تخلو بنفسها ، فيصطرع في قلبها حبا وفواظها لزوجها ، فتقول :

وَنَحْ قَلْبِي يُجِيبُهُ ؟ كَذِبُ الْقَلْبِ بٌ وَيُعْطَا لِحَبِّهِ أَلْفُ بُعْدٍ
هُوَ هِرٌّ مَشَى عَلَى حُجَرَاتِي وَتَنَاسَى أَمَانَةَ الزَّوْجِ عِنْدِي
لَا ، بَلِ الْقَلْبُ شَغْلُهُ بِمَرَادٍ هُوَ شَغْلٌ مِنَ الْحَيَاةِ وَقَصْدِي
رَبٌّ مَالِي أَحْسَنُ نَحْوِ مَرَادٍ شَغْفًا زَائِدًا وَلَوْعَةً وَجَدٍ
وَحَنَانًا كَأَنَّهُ رَقَّةُ الْعَيْدِ قِ جَرَى فِي دَمِي وَلَحْمِي وَجِلْدِي
كَيْفَ قَلْبِي تَحِبُّهُ ؟ كَيْفَ تَهْوَا هُ ؟ بُوْدِي لَوْ تَسْتَفِينِ بُوْدِي

لَمْ لَا أَشْتَهِي مُرَادًا وَأَهْوَا ۝ ومالى أغالب الشوق جهدى
 ومرادُ أَلَدُ في العين لَمَحًا من سنا الصبح بعد ليلة سُهِدِ
 لَا وَرَبُّ الحلال والحق أما لُ ارجى للصواب آمالُ جِدِّي
 أَنْتِ من أُمّةٍ تصون حمى الزُّو جِ وتقضى حقوقه وتودّى
 رَبُّ لَا تجعل العلاقة إلا من سلامٍ إذا التقينا وردّ
 رَبُّ إِنْ البلاء منى قريبٌ وأرى حُفْرَةً وأخشى التردى
 رَبُّ لَا تَقْضِ أَنْ أخونَ علياً وأعنى على الوفاء بعهدى
 أَنَا حَيْرَى وَأَنْتَ تَهْدِي الحَيَارَى كيف أهوى على هوى الزوج عندى

وهي حائرة في هذه المقطوعة بين عاطفتي الحب والوفاء للزوج ، ولكن
 يبدو من خلال حيرتها أنها متلبّية الواجب ، وأنها لن تصرع وفاءها ، فهي
 تستعين بربها ، وينير لها الطريق ، فتقول .

لَا لَا رَوَيْدِكَ يَا آمَالُ لَا تَشِي ۝ على الأمير ولا تجزيو طُفْيَانَا
 وَاخْمِي حِمَى اللَّيْثِ فِي أَيَّامِ غَيْبِهِ ۝ إِنْ اللَّبَاءُ تحوط الغابَ أحيانا
 هَبِيه لَمْ يَخْلَعْ الدُّنْيَا عَلَيْكَ وَلَمْ يُنْزِلْكَ إِيُونَا ۝ يُنْزِلُكَ تاجاً وَلَمْ يُنْزِلْكَ إِيُونَا
 هَبِيه لَمْ يَنْفَجِرْ قَبْلَ الزَّوْجِ وَلَا بَعْدَ الزَّوْجِ وَلَمْ يَنْهَلْ إِحْسَانَا ۝ بعد الزواج ولم ينهل إحسانا
 هَبِيه سَافِرٌ فِي شَأْنٍ لَهُ جَلَلٌ ۝ يَبْنِي لدولته في الأرض أركاننا
 أَمَا هُوَ الزَّوْجُ يُرْعَى حَقُّ قَبِيلَتِهِ ۝ وتجعلُ الحرّةَ الفضلى له شانا
 لَقَدْ أَقَامَكَ فِي مُحْرَابِهِ مَلَكًا ۝ لَا تجعلى الملك المهديّ شيطاننا

وبذلك ينتصر واجب الوفاء للزوج على الحب، وتسهر على عهده سهر اللبابة

عنى جَمَى الغاب، وتكسو هذا الجمى عزة ومهابة ووقاراً وجلالة.

وبجانب هذه المثالية الخلقية نجد شوق يستلهم فن الحكيم وينشره في المسرحية، يريد أن يُحْكِمَها به . وقد لاحظنا أنه لم يُعَنَّ بهذا الفن في قممير إذ كان مشغولاً بالحوادث والشخوص ، أما في هذه المسرحية فكان عنده فرصة كافية من الوقت ، وكان مجالها يسمح له بأن ينثر تعليقاته في ثنايا الحوار وأثناء عرض الشخوص والأقوال والأفعال ، فن ذلك قوله :

كلُّ نُصَحٍ يُقال للقلب في التَّرُّكِ وفي سَلَوَةِ الهوى غيرُ مُجِدِّ
وقوله :

إذا ما بَغَى الأهلُ والأقربون فكيفَ من العالمينَ الحَلَزُ
وقوله :

ما النجاةُ الحقُّ إلا صاحبُ دَمَةٍ عند البلاء دى أو ماله مالى
وقوله :

لا تَخَوِ دارَكَ أَرْقَمًا حتى تُحَطَّمَ نَابَهُ

وهو لا يفرط في ذلك ، وإنما يستلهمه في مواضعه وفي الأماكن التي تحدثه ، وكأنه يريد أن يغدِّى به المسرحية ويزيد في قوتها الخلقية دون أن يفسدها أو يشوهها بالمواظع والعبير الكثيرة .

وعلى نحو ما تدفقَ التيار الخلقى في هذه المسرحية تدفقَ التيار الغنائى ، فأنجز الفرصة شوق كثيراً ليبتَّ مواقف لغناء والتلحين ، فأحدُ الرقيق الشركسى يتغنَّى بذكر بلاده كما يتغنَّى حين تعلن خطبة على بك الكبير لآمال ، وتتغنَّى فرق الجيش المصرى بأناشيد مختلفة وهى عائدة من نصرها ومارة بسرادق أبي النعب . غير أننا نلاحظ أن الأغاني والأناشيد كلها ليس فيها حيوية ، فهى لا تنفجر بعواطف قوية ، وكأنما كُتِبَ على شوق أن لا يرتفع في الفن المسرحى إلا في المآسى التى تنقد فيها عاطفة الحب ، ولذلك نجح نجاحاً

رائعاً في مصرع كليوباترا ، ولم يستطع أن يعلو إلى ألقها لا في قميز
ولا في على بك الكبير ، على الرغم من أنه حاول أن يلغز في الثانية أكثر
إلى خصائصه الغنائية . ونرى ذلك واضحاً في مواقف على بك الكبير
إذ أجرى على لسانه شعراً حاسباً كثيراً وآخر فيه شكوى من الأصحاب ومن
الزمان . وكلا اللونين نجده في الشعر الغنائي العربي ، ومع ذلك نجدهما باهتين
في المسرحية . وكل ذلك في رأينا مصدره أن كثيراً من شعر هذه المسرحية
ألف وشوق لا يزال شاباً لم تكتمل له القدرة البلاغية في التعبير . وقارن بين
بكاه أنطونيولفسه ومجده قبيل انتحاره الذي صاغه في مقطوعة « روما حنانك »
وهذه المقطوعة لعلى بك الكبير وهو مجروح وعمول على سرير من جريد :

وَنَحِي تَفَرَّقَ عَسْكَرِي وَخِيَايَ	وَطَوَى الزَّمَانَ وَزَيْبُهُ أَعْلَايَ
أَحْتَالُ وَالْأَحْدَاثُ تُفْسِدُ حَيَاتِي	وَأُرْوِمُ وَالْأَيَّامَ دُونَ مَرَايَ
لَا طَوْتَ مُلْكَ الْكَتَنَانَةِ رَاخَتِي	لَمْ يَكْفِنِي فَطَلَبْتُ مُلْكَ الشَّامِ
صَبِرْتُ حَرْبَ التُّرْكِ وَجَهَ سِيَاسَتِي	حَتَّى اقْتَنَيْتُ عِدَاوَةَ الْأَقْوَامِ
وَكَفَرْتُ لِإِحْسَانِ الَّذِينَ خَدَمْتُهُمْ	حَتَّى نَجَرْتُ خَادِي وَغَلَايَ
فِي الصَّالِحِيَّةِ مَا لَمْ صَرِّحْ مَطَامِعِي	وَكَذَاكَ رُكْنَ بِنَايَةِ الْأَوْهَامِ
النَّصْرُ غَابَ وَكَانَ طَافَ بِرَأْيِي	حِينَ وَحَامَ عَلَى شُبَاةِ حُسَايَ
وَحِيلْتُ فِي سُرْرِ الْجَرِيدِ بِبِلْدَةِ	وَطَلَبْتُ جَوَاهِرَ عَرْشِهَا أَقْدَايَ
قَدْ عَشْتُ بِالنِّدْيَا الْعَرِيضَةِ حَالًا	حَتَّى انْتَبَهْتُ فَلَمْ أَجِدْ أَخْلَايَ
دُنْيَا أَرَدْتُ مِنَ الْعُرُوشِ حُطَامَهَا	جَعَلْتُ سُرُورَ الْقَشْرِ كُلَّ حُطَايَ
بِالْأَمْسِ جَلَسْتُ التَّرَابَ مَوَاكِبِي	وَالْيَوْمَ لَا خَلَى وَلَا قُدَايَ
الْيَوْمَ أَرُوسُ فِي دِي وَجِرَاحَتِي	وَعَلَا أَجْرُ مَنِيِّ وَجِيَايَ
فَإِنَّكَ تَرَى الْمَقْطُوعَةَ لَا تَنْهَضُ نَهْضًا	رَائِعًا بِالْمَوْقِفِ عَلَى نَحْوِ مَا عَوَّدَنَا

شوقى فى مسرحيته الأولى، وكأنه هبط درجات على السلم الموسيقى لشعره، فالأسلوب يتوقف مراراً والصور لا تثير عاطفة ولا حرارة، وكأنما شوقى أخذُ بعيدُ نفسه ليكون ممثلاً ، لا ليكون مغنياً ، ولا ليدمج الغناء بالتمثيل إدماجاً بديعاً فى القوالب والمبارات والصور والألحان والأنغام . وبذلك أصبحنا نقرأ عنده تمثيلاً، وقلمانذكر أننا نقرأ عنده شعراً . وطبعاً لم تختفِ خصائصه الغنائية بتاتاً، بل أخذت تظهر من حين إلى حين ، ولكنها على كل حال تضعف ضعفاً شديداً .

وربما كان من أسباب ضعف قمييز وعلى بك الكبير أن شوقى لم يكون لنفسه فكرة دقيقة عن الروح المصرية السارية فى عصورها المختلفة ، فهذا الشعب الذى سلّبت حقوقه السياسية فى عهد الفتح الفارسى واستمرت تُسلب حتى عهد على بك الكبير ، إذ كان يسلبها العثمانيون والماليك جميعاً ، هذا الشعب نراه فى قمييز وفى على بك الكبير بدون فلسفة ، وكذلك شأنه فى مصرع كليوباترا ، فهو دائماً يتقبّل كل ما فى الحياة ، عقله فى أذنيه ويهزأ به الفاتحون والحكام والسلاطين .

واختار شوقى أياً ما سوداء فى تاريخ مصر لتمثيلاته القومية الثلاث ، ومع ذلك لم يصوّر الشعب وإحساسه الباطنى بالظلم ، صوّر مظالم المالك حقاً ، ولكنه لم يصوّر إحساس الشعب العميق بوجود الآلام والشرور فى العالم وإيمانه بتغلب الشر على الخير ، على نحو ما تغلّب أبو الذهب على ولى نعمته على بك الكبير .

وفى رأينا أنه كان ينبغى لشوقى أن يتخذ لنفسه فلسفة ، وهو يرافق مصر فى لحظات رهبة من تاريخها ، فيبرز لنا إيمان شعبها بالقدّر مثلاً، وأنه أصبح يسلم بالنافع والضار والصالح والطالح ، فكل ما تأتى به المقادير سواء ، أو يبرز لنا كفاح الروح المصرية ضد الفاتحين والسلاطين ، وصلابتها حتى كأنها الصخر ، تراوحها وتغادياها عواصف ، فلا تنال منها ولا تلين . إذن لكان هناك خيط ينسج حوله مسرحياته الوطنية ، فإذا لم تكن بها عاطفة الحب، على نحو مارأينا فى مصرع كليوباترا، ملتهبة قوية حال بينها هذا الخيط أو

قُلْ هذا الأساس الصلب وبين الضعف والمهبط عن المستوى الفني الذي
تعودناه من الشاعر في شعره الغنائي

٣

مأس عريية

ألف شوقي ثلاث مأس عريية هي مجنون ليلى وعذرة وأميرة الأندلس ،
وكانه أراد أن يرضى التزعات والعواطف العربية على نحو ما أوصى في المآسى
السابقة التزعات والعواطف المصرية الوطنية . والمأساتان الأوليان نظمهما شعراً
أما الثالثة فكتبها نثراً .

مجنون ليلى

هي أولى هذه المآسى العربية تأليفاً ، ولم يؤلفها معارضة لمأساة أوروبية
كما صنع في مصرع كليوباترا إذ ألفها معارضة لمسرحية شكسبير . ربما اطلع
على مسرحية « روميو وجوليت » ، ولكن لا يبدو أنه تأثر بها ولا حاول معارضتها ؛
إلا أن تكون أهمته من بعيد فكرة تمثيل مجنون ليلى من حيث هو تمثيل .

والمأساة في جملتها وتفصيلها ترجع إلى أساطير عريية عن مجنون ليلى ، فهي
ليست من خيال شوقي ، بل لها أصول تاريخية ، نجدتها مثبتة في كتاب
الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني . وهي موزعة على خمسة فصول ، والفصل الأول
فيها يبدأ بمشعر نرى فيه ساحة أمام خيام المهدي (ولده ليلى) في مضارب بني
عامر بن نجد ، حيث يسمر فتیان وفتيات . ونرى في أيدي الفتيات مغازل ،
وهن ملتفتات إلى ليلى ، وهي تقدم لمن ابن ذريح شاعر يثرب الذي يعطف
على قيس ، والذي جاء يحاول أن يخطف له ليلى من أبيها .

وتتحدث الجماعة عن أشياء مختلفة ، فتتحدث عن الحسين وحالة يثرب
وحكم معاوية والأمويين ، كما تتحدث عن البادية والحاضرة ، وتعرض لإحدى

الفتيات بقيس ، فتغضب ليلي ، وتعرف بحبها له ، ويشتد بعض الفتيان شعراً
يدعيه ، وتعرف ليلي أنه لقيس . ويستمر الحديث ، فيحاول ابن ذريح أن يخطبها
لصاحبه ، فياودها الغضب ، وتشتد شعراً ترى فيه مشكلتها وبدء الصراع ،
فهى تحب قيساً ، وقيس شہرَ بها ، وامتن عِرْضها ، إذ تغنى بليلة الغَيْل ، حيث
رأها ، غناء ، فضحها فيه ، تقول :

يعلم الله وحده ما لقيس	من هوى في جوانحي مستكن
إننى في الهوى وقيساً سواء	دُنْ قَيْسٍ من الصَّبابَة دُنِّي
أنا بين اثنتين كلتاها النا	ر فلا تَلَحِّي ولكن أعْنِي
بين جِرْصَى على قداسة عِرْصَى	واحفظلى بمن أحبُّ وَصْنِي
صُنْتُ منذ الحداثة الحبَّ جهدى	وهو مستهتر الهوى لم يَصْنِي
قد تغنى بليلة الغَيْل ماذا	كان بالغَيْل بين قَيْسٍ وبينى
كلُّ ما بيننا سلامٌ وود	بين عَيْنٍ من الرِّفاقِ وأذُنِ
وتيسمتُ في الطريق إليه	ومضى شأنه ومرتُ لَشَأْنِي

وتغضُّ ليلي السَّمر ، وتسحب لتنام . ويُقبل قيس مع راويته زياد ،
ويلتقى بمنآزل منافسه في ليل ، ويسأله من أين ؟ فيقول : من سر ليلي المتع
الشَّهي . ويتركه قيس . ويطرق خيابه ليلي ، فيخرج أبوها ، فيطلب
منه حطباً يوقدون به إذ فرغ حطبُهم . ويهتف الأب بفتاته ، ويخبرها بقيس
وحاجته ، فتأتى له بالحطب والنار . وما يزالان يتغنيان بحبهما ، وهو ممسك
بالنار ، فتحرقه وهو مسترسل لا يدري . ويُغمى عليه ، وتنادى أباه ، فيحضر
ويثور للمنظر ، ويأمر قيساً أن لا يدنو من خيامه ، فحسبه أنه فضح فتاته
بذكره لليلة الغَيْل ، وأولى له أن لا يزيد في فضيحها بليال أخرى .

وينهى الفصل على هذه الشاكلة ، وقد عرفنا أن قيساً وليمي تحاباً ، وأن

قيساً تَغْتَنَّى بها فغضب أهلها، ومنعوا الزواج بين العاشقين احتراماً لِسُنَّةِ معروفة بين العرب ، ستُفْصَح عنها ليلي فيما بعد بصورة أقوى وأوضح . وأيضاً عرفنا في هذا الفصل أن قيساً يَبْعُدُ عن الحى ، لم يبعد تماماً ، ولكنه كان بعيداً حين كان القوم يسمرون ، ثم هو يُغْشَى عليه ، فعقله آخذ في الاضطراب وعلى وشك أن يُصاب ببلوثة أو جنون .

ونتقل إلى الفصل الثانى حيث نرى قيساً وراويته زياداً على سفح جبل التَّوْبَاد بالقرب من مضارب بنى عامر حيث يبدو طريق من طرق القوافل الذاهبة إلى يثرب . وبنى جارية قيس تحمل إليه قصعة فيها شاة ذبيحة ، وصفها عَرَافُ البجامة لأم قيس ، وقال لها إن طَعِمَهَا يبرأ من عشقه ، ويسأل قيس عن قلب الشاة فلا يجده ، فيقول :

وشاقُ بلا قلبٍ يداوونى بها وكيف يداوى القلبَ مَنْ لاله قلبُ
ويعاف أكلَ الشاة . ويظهر أطفال في صَفَيْنِ مُقْبِلَيْنِ من ناحية المضارب ، فيَتَغَنَّى صَفٌّ مشيداً بقيس وشعره وجهه ، ويردُّ عليه الصف الثانى بأنه انتهب الحرمات ، وجَرَّ العار على القبيلة إذ ذكر الغبل واصطنع الخلوات . ولا نكاد نتقدم حتى نجد أميراً من حكام بنى أمية يسمى ابن عوف ، قد سمع بقصة قيس وشعره ، وأُعْجِبَ به ، ويلتقى بقيس . وفى أثناء ذلك يمر الحسين بن على بن أبى طالب فى موكبِهِ والحلدة يحدونه ، وقيس يُغْشَى عليه . ويقول راويه زياد إنهم ساقوه إلى الكعبة لعله يبرأ من عشقه ، فلما لمس الركن ومس السَّيْر نادى ربه من ساحته الكبرى أن لا يطل سحر ليلي ، وأن يظل عشيّاً لها حتى يموت مَوْتَةُ الْمُضْئَى . وقبل ابن عوف على قيس ، وبذكر حبه لليلي ، فيُفِيق من إغمائه ، ويُنْشِدُ قطعة عذبة من غزله ، حتى إذا رأى عطف ابن عوف شكاه له الخليفة وأنه أهدر دمه ، فيقول له ابن عوف أتريد أن أكون شقيقاً لك عند الخليفة ؟ فيجيبه لا ، بل عند ليلي ، ويتبعه ابن عوف أن يسيرا إليها وإلى أهلها فى الصباح .

وفى الفصل الثالث نرى الأمير مقبلاً مع قيس وراويته على قبيلة ليلي ، وقد

بلغهم نبؤه ، فينقلونهم مدججين بالسلاح ، ويحاول الأمير أن يرضاهم ،
وتقوم مناظرة واسعة بين شباب الحى ، وخاصة بين منازل خصم قيس فى ليلى
وفى كان يعطف على قيس يسمى بشرا . ويدافع بشر ، ولكن منازل يغلبه
بفصاحته وجملته ، ويبدو أن القوم يأخضون صفه ، إذ يظهر لهم أنه إنما ينود
عن حرمات العرب ، وعن سنة معظمة من قديم الحقب ، هى أن من عشق
فهتك بعشقه وغزله معشوقته أصبح واجبا أن تطرده القبيلة ، بل أن تهلده .
ويخلو الأمير بالمهدى أبى ليلى ويحاول أن يقنعه ، فيقول له : بل أقنع ليلى
وانظر رأيها . ويلجأ إلى ليلى ، فتتصر التقاليد وترعى العادات القديمة ، وترفض
عشقها . وفى أثناء ذلك كان ورد التقى قد جاء لخطبتها ، فتطلبه وترضى به
زوجا ، وبذلك يقضى على شفاعته ابن عوف وأمل قيس .

ونتقل إلى الفصل الرابع حيث نرى قيسا هائما بصاحبه يريد أن يصل إلى
دارها فى تقيف ، فيضل الطريق ، ويقع فى قرية من قرى الجن ، ويسمعهم يتحاورون
حوارا كله دعاة . وفيه يصورون علاقتهم بالإنس وما بين الطرفين من عداوة قديمة ،
حتى أنبياء الإنس يعادونهم . فسلمان قد وضع قبلا منهم تحت الماء وسلط
عليهم الطلامس ، ووضع قبلا ثانيا فى جوف القمام . ويعرض الشياطين فى أثناء
ذلك لفكرة وحيم بالشعر إلى الشعراء ، ويذكر لهم الأموى شيطان قيس صاحبه
وأنه الذى يوحى إليه بما يقول ، وأنه يجربه فى خاطره ، ويقذف به فى فكره ،
وتدخل فى أنوفهم رائحة أنسى ألم بقرينهم ، ويعرفون أنه قيس ، ويتقدم له
شيطانه ينشده بعض شعره ، ويعجب قيس أن يعرف هذا الشعر شخص ، وهو
بعد لم يذعه فى القبائل ، ويعرفه أنه شيطانه الذى يوحى إليه بالشعر . ويشك قيس ،
فيقول له سامع عنك وحى جرب أن تقول شعرا . ويحاول قيس فلا يقول إلا نرا ،
فيعرف بصاحبه ، ويسأله عن دار ليلى ، فيصف له الطريق . ويصل إلى دارها
حيث يلتقى أمامها بزوجها ورد ، فيذكر له كيف يجلبها ويقدها كأنها مخزم
أو كأنها صيد الحرم ، ويهتف له بللى ويمضى . فيكون بينهما حوار عاطفى ،
تعرف له فيه بأنه حبيب القلب ، وتشكو له عشقها وضآها حتى لتفصح قائلة :

ونحن اليوم في بَيْتٍ على ضلّين مُنْصَمٍ
هو السجنُ وقد لا ينطوى السجنُ على ظلم
هو القبرُ حَوَى مَيِّتَيْنِ جَارَيْنِ على الرغم

ويطلب إليها أن تهجر دار الزوجية وتبعه في الفلوات ، فتفر منه ،
وتردّه ، وتذكر له الضمير وحق الزوج ، وأنه ينبغي أن ترعى عهده ، فيغضب
ويمضي ، وقد عاد إليه جنونه . وتحدث ليلي مع مولاتها عقراء ، وتشكوها جها
المُذَرِّيَّ وعلتها منه ، وتقول :

علّة البُيد من قديمٍ وداء ضاع فيه الرقي وحار المقدى

ويُقبل زوجها « وَرْد » وتحدثه عن مرضها وأنها أصبحت لا تشهى الطعام ،
وتسهر طول الليل لا تنام . وتعرف بأنها يائسة وأن أملا لا يراودها ، فالتقد
بالمرصاد لها ولعاشقها يشنّ عليهما حرباً قاسية لا رحمة فيها .

وفي الفصل الخامس نرى القوم يسوّون القبر على ليل وأبوها وزوجها يستقبلان
العزاء ، بل يعزى الناس الأب ويمرون على «ورد» مروراً كأنهم يستشعرون الآن عطفاً
على قيس بعد أن غضبوا عليه ، فينفرون من «ورد» ويترّون وجوههم عنه . ويقف
الفريض نائح المدينة المشهور ، ومعه شاعر ، وكأنه جاء في الساعة
المرتقبة ، فيتبادلان الحديث ، وتفهم من حديثهما أنهما يلتصقان قيساً . وفي أثناء
ذلك يتغنّى الفريض بأنشودة وادى الموت ، وسرعان ما يأتي قيس ومعه زياد
راويته ، يلتصقان بيشر فيخبره بالفاجعة . فيرى قيس نفسه على القبر ويكي
معشوقته ، ويظهر له شيطانه ، يريد أن يردّه إلى البوادي ، فلا يسمع إليه ،
وما يزال في بكائه . ويقبل عليه راويته ، كما يقبل ابن دَرِيح ، وهو يندب
صاحبته ونفسه ندباً حاراً ، ويظل حتى يسمع صوتاً ضئيلاً يناديه ، هو صوت ليلي
الذى يعرفه ، فيقول لها : لَبَّيْكَ بالروح والجسم ، ويمتضر ، وهو يقول :
لم تمت ليلي ولا المجنون مات .

وواضح أن البناء المسرحي لهذه القصة أحكمّ وضبط إلى أبعد حدود الإحكام والضبط . فالصراع يبدأ منذ الفصل الأول ، وما تزال الأحداث والأقوال تنمو به ، وتنهض . وقد صوّرت الشخصيات أبداً تصوير ، إما بأقوالها ، وإما بالأقوال التي تجري على لسان غيرها . وليس في التصميم تفكك ، ولا انهيار ، فالأقوال والأفعال ، والحركة والحوار ، كل ذلك يمتدّ كأنه خيط متصل ، له أول واضح وخاتمة واضحة .

ولم يَبْنِ شوق مسرحيته من مواد خيالية ، وإنما بناها من الأساطير العربية التي أُلِّفت في القرنين الثاني والثالث عن الحب العذري الذي شاع في بادية نجد بين بني عامر وغيرهم من الأحياء والقبائل في أثناء العصر الأموي ، وهو حب كان يقوم على الطهر والعفاف وأن لا ينال الحب غايته ، بل يظل مفتوناً بصاحبه معلقاً بها ، محروماً منها ومن لقاءها .

ومن أشهر هؤلاء المحبين قيس بن الملوّح ، وقصته التي رواها صاحب الأغاني ، هي التي استعان بها شوقي في تكوين هذه المسرحية . فنحن نراه في الأغاني يحب ليلي ويتغنى بها ، فتضيق قبيلته به ، وتمنعه من زواجها ، فيلجأ بغزله ، ويستمر في شكوى حبه ، فترفع القبيلة أمره إلى السلطان ، فيهدر دمه ، حيثئذ يهيم على وجهه ، وتصيبه لومة من الجنون . وليس هذا كل ما نجده في الأغاني ، فنحن نجد أخباراً أخرى عن حبه ليلي وهما ناشتان يتبعان الأغنام ، وهما أيضاً متحابان يتقابلان ويلتقيان . ويتملّل قيس بعمل مختلفة للقاءها ، فيذهب مرة في طلب نارٍ منها ، فتحرقه النار على نحو ما صور شوقي ذلك في مسرحيته . وكان من المعجبين بقيس وشعره عمر بن عبد الرحمن بن عوف وإلى صدقات بني كعب وقشّير والحرمين . وتصادف أن لقي قيساً قبل استحكام جنونه ، فسأله أن يشفع له عند ليلي وقومها ، فذهب معه شفيحاً ، ولكن قومها رفضوا شفاعته ، فانصرف ابن عوف خائباً ، وانصرف قيس مجنوناً ، تعاوده نوبات من الإغواء ولا يُسألُ عن شيء فيجيب إلا أن يُذكر له اسم ليلي ، فيثوب إليه عقله . ويحدث أن يقرب من الحى ، فيلتقي ببعض الصبية أو بعض الأحداث ،

وينشدهم شعره وغزله ، ويمجى هامماً على وجهه في البوادي والقفار ، لا يلقى من الناس إلا راويته زياداً ، ويعيش مع الوحش والظباء . ويحاول أبوه أن يرد إليه عقله ، فيأخذه إلى الحج ، لعل الله أن يزيل عنه هذا البلاء ، فينتقل قيس بأستار الكعبة ، ويطلب من ربه أن يزيد حباً وكلفاً بصاحبه . ثم يهيم في البادية مع الوحش ، وفي بعض الروايات أنه تبع ليلي بعد زواجها ، فلقيا على مرأى من زوجها ، وشكا لما حبه وسقمه وعشقه .

وكل ذلك كان مادة طريفة لشوقٍ سوى منها مسرحيته ، وكان خيراً له لو أنه لم يحاول مزج هذه المادة البدوية التي تبدو فيها واضحة روحُ الأسطورة بمادة أخرى عَصْرِيَّة .

ومن الأشياء العصرية التي دخلت في المسرحية ، ولم تكن معروفة بين البدو حينئذ ما نراه في أول منظر من مناظرها ، إذ نشاهد ليلي تخرج من خيائها ليلاً ، ويدُّها في يد ابن ذَرِيح الوافد اليثربي ، وتقدُّه إلى صواحبها . ولم يكن شيء من ذلك يجرى في البادية ، إنما كان يأتي الوافد أو الضيف ليلاً ، تهديه النيران الموقدة ، وتنبحه الكلاب ، فيستيقظ الحى ، ويقبل عليه من يريده ويكرمه .

تلك عاداتهم ، أما شوق فأدخل ابن ذَرِيح إلى دار المهدي أو خيائه كما يدخل الضيوف في العصر الحاضر ، إذ يُسْتَقْبَلُ الضيف ، ثم يقدم إلى الحاضرين ، ومن الغريب أن الذي يقدمه ليس رب البيت وإنما ابنته ، على نحو ما تقدم في عصرنا الضيف إلى الناس سيدة البيت أو ربته .

وليس هذا كل ما نجده في المسرحية من مواقف عصرية ، فنحن نجد ابن ذَرِيح يقدم ليخطب ليلي إلى قيس ، فلا يخطبها من أبيها على عادة العرب وعلى عادتنا نحن في القرن الماضي ، بل يخطبها من نفسها مباشرة كما قد نصنع أحياناً في عصرنا ، بل حتى لا نصنعه ، إنما يصنعه الأوربيون . ولم يلاحظ شوق ذلك أو لعله لاحظته ، ورأى أن يصنعه متأثراً ببعض القصص أو ببعض المسرحيات الأوربية .

فالمسرحية عربية وتُردُّ إلى أساطير عربية. ولكن فيها تأثيرات أوربية لاني هذه الجوانب العصرية فحسب ، بل أيضاً في بعض فصولها وفي بعض مشاهداتها فقرية الجين والشياطين في الفصل الرابع ، وإن لاحظنا فيها تأثيراً بفكرة العرب القديمة عن شياطين الشعراء ، وكذلك بالقصص الكثير عن الجين في ألف ليلة وليلة ، وأيضاً بالقصص الديني المعروف عن سليمان وجيئه وتسخيرهم وتعذيب الأشرار منهم بالطلسم والقائم ، إن لاحظنا ذلك كله فينبغي أن نلاحظ بجانبه شيوعهم وظهورهم في مسرحيات شكسبير ، وخاصة الجنيات ، وكأنما يقلد شوقي في ذلك شكسبير وغيره من شعراء الغرب وأدبائه .

وبدا في هذه المسرحية العنصر الفكاهي بأقوى مما كان في المسرحيات السابقة ، بل إنه ليأخذ شكل تيار ، تظهر مياهه في غير فصل ، وهو لا يجري فكاهةً سطحية ، وإنما يجري دعابة ، وتراءى هذه الدعابة منذ المنظر الأول في مجلس السمر ، إذ تتحدث ليلى فتتضحك صواحبا ، ويقفن :

ليلى على دين قيس فحيث مال تميلُ

وكلُّ ما سرُّ قيساً فعند ليلى جميلُ

وما يزلن يتطارحن هذه الدعابة ، فإذا ذكّرت ليلى عفواً قيساً وجرى على لسانها قلن : خبّرت رجلها ونحو ذلك مما نجده في المنظر الأول ، وخاصة حين ينشد بشر شعراً يقول فيه إنه قتل ذنباً رآه يأكل ظلياً ، فتفضضه ليلى ، وتقول إن الشعر لقيس وليس لبشر . ويهبط التيار أو يتلاشى في الفصل الثاني ، ثم يعود في الفصل الثالث حين يخطف منازل ، ويردد : اصغوا لي إذن ثم ظنوا كيف شتم بن الظنون ، ويمدح قيساً ، والجمهور أو القارئ يعرف كذبه ، فإنه خصم قيس في ليلى . وكل ذلك لا يثير القهقهة ، ولكنه يثير الابتسام . ويشد الابتسام ، وقد يتقلب ضحكاً في الفصل الرابع في قرية الجين ، إذ يتحدثون عن علاقتهم بالناس ، فيقول قائلهم :

لنا وما لنا صُورَ نرى ونسمع البشَرُ

نقول حين نصطلح
صَمَمَ صَمَمَ صَمَمَ صَمَمَ
بسادة أو بخدم
عَمَى عَمَى عَمَى عَمَى

وتجربى على ألسنتهم دعايات مختلفة ، وخاصة حين يصورون عداوة الإتنس لهم . ويقترب منهم قيس فيسأل أحدهم : بنى الجن اسمعوا أبكم زكام ؟ فيسأله آخر : ولم ؟ فيقول : نَحْنَتْ لعمركم الجِواء ، ويسأل ثالث : وما فى الجِواء ، فيجيبه الأول : ربح آدمى ، ففيه ننانة وله ذكاء :

إذا البَشْرَى مَرَّ عَلَى يَوْمًا فَقَدْ مَرَّتْ عَلَى الْخُنْفَسَاءِ

ولعل فى ذلك ما يدل دلالة واضحة على أن العنصر الفكاهى اتسع فى هذه المسرحية بالقياس إلى المسرحية السابقة ، فقد كان هناك سطحياً ، لا يكاد يحس داخل ولا جوهراً ، أما هنا ففيه هذه الفكاهة الخفيفة والدعابة الرقيقة ، التى تجبر عن صفاء نفس ودقة حس .

وإذا كان العنصر الفكاهى انقلب تياراً فى هذه المسرحية فإن التيار الخلقى استمر متدفقاً ، وأتيح لشوق أن يزيد فى تدفقه عن طريق بطللة المسرحية ليسلى ، فقد جعلها تحب حباً عنرياً بريئاً ، لم تدنسهُ أى لذات حسية، كما جعلها تحافظ على الواجب من تقاليد القبيلة وترعى حق الأبوة وحق الزوجية، وترجع إلى ضميرها فيما تقول وتفعل، وإنها لتموت محبة لقيس ومحترمة لزوجها، لم تفرط فى عرضها وشرفها ولا فى كرامة التقاليد.

وانتهز شوق فرصة البيئة الإسلامية التى كانت مهداً لحب قيس وليلى ، فأدخل اسم الحسين وموكبه فى المسرحية ، ليستهدف ذكر الرسول الكريم ، وليُدخل عنصر الدين والعاطفة الدينية ، حتى لا تكون عاطفة الحب ولا عاطفة العروبة وحدهما فى المسرحية ، بل تشركهما العاطفة الإسلامية ، وإنه يقول :

الْحَذَارَ الْحَذَارَ مِنْ غَضَبِ اللَّهِ وَمَنْ سَخَطَهُ الْحَذَارَ الْحَذَارَ

وفى أثناء ذلك ووراءه يمتدُّ شوقٌ بالكرم ويمعان خلقية مختلفة . ولم تكن الحوادث فى المسرحية تؤهل على نحو ما رأينا فى مسرحية مصرع كليوباترا لحكم كثيرة ، ومع ذلك لا يزال شوقى يستخرج العبرة والعظة فى كل ما يعرض أمامه من علاقات الناس ومن أفعالهم وأفعالهم ، على نحو ما نجد فى قوله :

قَلَرْتُ أَشْيَاءَ وَقَدَّرْتُ غَيْرَهَا حَفَظْتُ مَصَابِرَ الْإِنْسَانِ

وقوله :

وَمَا ضَرَّ الْوَرُودَ وَمَا عَلَيْهَا إِذَا الْمَرْكُومُ لَمْ يَطْعَمْ شَدَاهَا

وقوله :

وَكَمْ مَنْ سَقَبَتْ بِشَهْدِ الْوَدَادِ فَلَمْ يَجْزِ إِلَّا بِصَابِ الْإِبْرِ

ولكن على كل حال لا تكثر مثل هذه الحكم فى المسرحية ، لأن جوها لم يكن يحتملها ، فلم يتوسع فيها شوقى ، بل ظل فى الحدود المحتملة .

وأهمُّ تيار فى المسرحية هو التيار الغنائى ، فلا يزال شوقى فى هذه المسرحية يؤهل لمواقف الغناء والتلحين ، بل لعل هذه المسرحية تصلح أكثر مما سبقها لهذه المواقف . ولا يزال شوقى ينتهز لها الفرص ، فنجد فى الفصل الثانى صَفَيْنِ من الأحداث ، يتغنى أحدهما بمدبح قيس ، ويتغنى الثانى بدمه ، وتمرُّ قافلتان بقيس ، ومعهما الحُداة يحدون وينشدون . ونستقبل فى الفصل الخامس الغريض مغنى الحجاز وفاتحة المشهور ، فيتغنى وسط مقابر بنى عامر ، وقد ماتت ليلى ، بغناء حزين يدهو بقوله :

وَادَى الْمَوْتَ سَلَامُ وَسَقَى الْقَاعَ غَمَامُ

ومعنى ذلك أن شوقى لا يزال كما عهدناه ممثلاً ومغنياً ، فهو لا يريد أن يمثل فحسب ، بل يريد أن يغنى أيضاً ، وأن يشرك مع التمثيل التلحين . وقد ذهب يكثر من الصور الشعرية ، تارة يبتكرها ابتكاراً ، وتارة يولدها من الصور القديمة ،

وقد تغنى قيس طويلاً ، كما يقول الرواة ، بالظباء وأنها تشبه صاحبتها ، أما شوقي فيقول على لسانه لليلى :

حَبِيبَ الْيَدِ أَنَّهَا بِكَ مَصْبُوعَةٌ الصُّورُ

فكل صور اليد الجميلة تشبه ليلى ، بل إنها تصبغها من حولها بأصباغ جمالها وألوانه ، ويقول فى الحياة والموت :

وَهَلْ نَحْنُ إِلَّا عَلَى حُفْرَةٍ هِيَ الْأَرْضُ أَوْ هِيَ قَبْرُ الْبَشَرِ

محجبةً بغرور الحياة يراها إذا غرَّغَ المحتَضِرُ^(١)

وتكثر مثل هذه الصور فى المسرحية ، إذ كان شوقي مصوراً على الرغم من أن المسرحية وجدانية ، وأنها لا تحمل التصوير ، ومع ذلك لا تزال تلمع على أشعارها هذه الخيالات . ومن أجملها وأبرعها تلك الصور التى رسم فيها الجن والشياطين ، إذ يقول على لسان قيس :

بِتِلْكَ مِنَ الْجِنِّ لَعْمَى شِرْذِمَةٌ وَهَذِهِ خَيْلُهُمُ الْمُسَوَّمَةُ

نَعَامَةٌ كَالْفَرَسِ الْمَطْهُمَةِ وَأَرْنَبٌ مُسْرَجَةٌ وَمُلْجَمَةٌ

وَقَتْفُ وَطَيْيَّةٍ وَشَيْهَمَةٍ^(٢)

يا عجباً كلَّ العَجَبِ الْجِنُّ مِنِّي عَنْ كَتَبِ

سُودٍ دَقَاقٍ فِي الْعِيُونِ كَاللُّخَانِ فِي الْحَطَبِ

يُخْرِجُ مِنْ أَفْوَاهِهَا وَمِنْ عَيْنِهَا اللَّهَبُ

مِنْ كُلِّ مَنْ جَالَ بِقَرِّ نَيْهِ وَصَالَ بِالذَّنْبِ

وكان شوقي يريد أن يحتفظ لنفسه فى مسرحية الحب الخالص . مسرحية قيس وليلى ، بمخصائصه الشعرية من حيث روعة التصوير ودقته .

(١) المحتضر : من دنا موته . غرغ : ترددت روحه فى حلقه . (٢) شيهمة : قنفذ له شوك طويل .

و خفيت في هذه المسرحية فزعة التطويل التي كان يلجأ إليها المتحدثون أحياناً في مسرحية مصرع كليوباترا ، كما خفيت مواقف الكلام المجرد على نحو ما شاهدنا في موقفي أنطونيو وكليوباترا قبيل انتحارهما ، إذ أنشدا قصيدتين طويلتين عرضنا لهما آنفاً . وربما كان الموقف الذي يشبه موقفيهما في هذه المسرحية موقف الشاعر الذي جاء مع الغريض للبحث عن قيس ، فلأنهما حينئذٍ بمقابر بني عامر أنشد الشاعر قصيدة طويلة كأنها رثاء لميت ، وهو رثاء أطال فيه بدون داع . ولا شك أنه آذى الحركة المسرحية

والمسرحية كلها نُظمت كما نظمت المسرحيات السابقة على أوزان وقواف مختلفة ، ولكننا نلاحظ أنه استخدم الأوزان القصار ، وقد أعطى ذلك المسرحية كليات موسيقية كثيرة ، وجعلها تتناسب مع الحوار ، إذ الحوار المسرحي يميل إلى الإيجاز ، والسؤال والإجابة بالشرط القصير خير من السؤال والإجابة بالطول لأنه أكثر إيجازاً وتركيزاً .

وبما يلاحظ في وضوح أن شوقي أفاد في هذه المسرحية من الشعر العذري الذي قرأه في الأغاني لقيس وغيره من العذريين فوائد كثيرة ، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم ، وتأثر روحهم وعواطفهم ، وعرض علينا ذلك عرضاً رائعاً في مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوقي لم يُفد في مسرحية مجنون ليلى من القصص العذري فحسب ، بل أفاد أيضاً من شعر العذريين ومثلهم ، وقد أكثر من الاقتباس عن مجنون ليلى وعن غيره منهم . اقتبس بعض الأبيات ولم يكتف بذلك بل عاش في نفس كل الأشعار العذرية المبثورة في الأغاني ، ثم طلع علينا بمسرحيته شاعراً عذرياً لعل اللغة العربية لم تظفر به في أي عصر من عصورها . أما في الأندلس وفي بغداد فقلما عرفوا شيئاً من هذه العذرية ، وأما في مصر فعرفوا شيئاً منها ، ولكنهم لم يبلغوا مبلغ شوقي لأنه لم يكن لهم شاعريته ولم يكونوا يستطيعون أن يعلّقوا حيث يخلق في أجواء الفن والشعر العليا ، ولنستمع إلى هذه القطعة التي لا يزال يغنيها عبد الوهاب والتي نظمها شوقي على لسان قيس حين سمع شخصاً يتغنى بليلى :

ليلي ! منادٍ دعا ليلي فحَفَّ له نَشْوَانٌ في جَنَابَاتِ الصُّنْبُرِ عَزِيدُ
 ليلي ! انظروا اليَدَّ هل مادت بآهلها وهل تَرْنَمُ في المَرْسَارِ دَاوُدُ
 ليلي ! نداءٌ بليلي رنَّ في أذني سحرٌ لعمري له في السَّمْعِ تَرِيدُ
 ليلي تَرَدَّدَ في سمعي وفي خَلْصِي كما تَرَدَّدَ في الأَبْيَكِ الأَغَارِيدُ
 هل المَنَادُونَ أَهْلُهَا وإِخْوَتُهَا أم المَنَادُونَ عُشَّاقُ مَعَامِيدُ
 إِنْ يَشْرِكُونِي في ليلي فلا رَجَعْتُ جِبَالُ نَجْدٍ لَهُمْ صَوْنًا وَلَا يَلِيدُ
 أَغْيِرْ لَيْلَايَ نَادُوا أُمِّهَا هَتَفُوا فدَاءُ ليلي اللَّيَالِي الخُرْدُ الغِيدُ
 إِذَا سَمِعْتُ اسمَ ليلي ثُبْتُ من خَبَلٍ وثَابَ مَا صَرَعْتُ مِنِّي العَنَاقِيدُ
 كَمَا النَّدَاءُ اسْمَهَا حُسْنًا وَحُبُّهُ حَتَّى كَأَنَّ اسْمَهَا الْبُشْرَى أَوِ الْعِيدُ
 ليلي ! لعلَّ مَجْنُونٌ يَخِيلُ لِي لَا الْحَيُّ نَادَاوَا عَلَى لَيْلِي وَلَا نُودَا

فالقصة العذرية القديمة لم تلهم شوقي حوادث مسرحيته فقط ، بل ألهمته
 أشعاره العذرية أيضاً ، وكأنما انساب فيه نفس المعين العذري الذي كان ينساب
 في قيس وغيره من العذريين ، وهو انسياب جعل تصويره للحب في هذه المسرحية
 يرتفع آماداً بعيدة فوق تصويره له في شعره الغنائي الخالص ، إذ يزخر بالحنين والصبابة
 والشوق واللفه . وهذه قطعة أخرى غناها حديثاً محمد عبد الوهاب ، فشاعت على
 ألسنة المصريين ، وفيها يخاطب قيسُ جبيلَ التَّوْبَادِ المَطلَّ على مضارب بني
 عامر ، يقول :

جبيلَ التَّوْبَادِ ! حَيَّاكَ الْحَيَّا وَسَقَى اللَّهُ صِبَاَنَا وَرَعَى
 فَيْكَ نَاغِيْنَا الْهُوَى فِي مَهْدِي وَرَضَعْنَاهُ فَكُنْتُ الْمُرَضِعَا
 وَحَلَوْنَا الشَّمْسَ فِي مَغْرِبَا وَبَكَرْنَا قَسْبَقْنَا الْمَطْلَا

وعلى سَفْحِكَ عَشْنَا زَمَنًا ووهينا غَمَّ الْأَهْلِ سَا
 هذه الرِّبْوَةُ كَانَتْ مَطْعَا لشبابينا وَكَانَتْ مَرْتَعَا
 كَمْ بَنَيْنَا مِنْ حَصَاهَا أَرْبَعَا وَأَنْشَيْنَا فَمَحَوْنَا الْأَرْبَعَا
 وَنَطَلْنَا فِي نَقَا الرَّمْلِ ظَم تَحْطِطِ الرِّيحُ وَلَا الرَّمْلُ وَقَى
 لَمْ تَزَلْ لَيْلٍ بِعَيْنِي طِفْلَةً لَمْ تَزِدْ مِنْ أَمْسٍ إِلَّا إِضْبَعَا
 مَا لِأَحْجَارِكَ ضَمًّا كَلِمَا هَاجَبِي الشَّوْقَ أَهْتَ أَنْ تَسْمَعَا
 كَلِمَا جِثَّتْكَ رَاجِعَتُ الصَّبَا فَابْتَ أَيْامُهُ أَنْ تَرْجِعَا
 قَدْ يَهْوِي الْعَمْرُ إِلَّا سَاعَةً وَهَوِي الْأَرْضُ إِلَّا مَوْضِعَا

وهذا شعر في الحقيقة نُظِمَ لِيُثَلَّ وليُغْنَى في الوقت نفسه ، وليس ذلك فحسب ، ففيه فسحة واسعة في العاطفة وكأنما شوق يعصر به قلوب سامعيه ونظائره وأفئدتهم اعتصاراً . وتجرى هذه الروح في المسرحية كلها ، وإنها لترتفع في نهاية المسرحية وفي أثناء ندب قيس لمشوقته ، حتى تمس أوتار القلوب وأعصاب العيون مساً عنيقاً ، واسمعه يقول حين انتهى إلى قبرها :

عرفت القبورَ بعَرَفِ الرِّيحِ ودلَّ على نفسه الموضعُ
 كَتَكَلَّى تَلَمَّسَ قَبْرَ ابْنِهَا إِلَى الْقَبْرِ مِنْ نَفْسِهَا تُدَلِّعُ
 هَذَا خَيَالُ ابْنِهَا فَاهْتَلَتْ وَلَيْلِ الْخِيَالِ الَّذِي أَتَيْعُ
 لَنَا اللَّهُ يَا قَلْبَ ! لَيْلَاكَ لَا تَجِيبُ وَلَيْلَاكَ لَا تَسْمَعُ
 فُجِئْنَا بَلِيْلٍ وَلَمْ نَكْ نَحْصَ بْ يَا قَلْبُ أَنَا بِهَا تُفْجِعُ

ويقرب من القبر باكياً ملئاً ، ويكبُّ بوجهه على حجر من أحجاره ، وينشد :

أَعْنِي هَذَا مَكَانُ الْبِكَاءِ وَهَذَا مَسِيلُكَ يَا أَدْمَعُ

هنا جسمٌ ليلي هنا رُسْمُها هنا رَمَقٌ في الثَّرَى المودَعُ
 هنا فم ليلي الزُكْيُ الفُحْوكُ يكاد وراء البسلي يلمعُ
 هنا مِسْحَرُ جَنْنٍ عفاه الترابُ وكان الرُقَى فيه لا تُنْفَعُ
 هنا من شبابي كتاب طواه وليس بنساشره البُلْفَعُ
 هنا الحادثات هنا الأمل الحطُّ أو يا لَيْلَ والألم المُنْجِعُ
 طريقَ الحياة ألا تَسْتَقِيرُ ألا تستريح ألا تهجِعُ
 بلى قد بلغت إلى مَفْزَعٍ - وهذا الترابُ هو المَفْزَعُ
 ويمرُّ به ظلي سارح فيتأمله ويتأجبه ، ويقول في أثناء مناجاته غاطباً للقاع
 الذي طالما وقف فيه ينتظر وعداً من صاحبه ، أو صَباً تحمل شذاها :

يا قاعُ كنْ نَعْمَى وكنْ كَفَمَى وكنْ قبري وقُمْ في مَأْمَى يا قاعُ
 واجمع لنشيعي الطِّباءِ ومن رَأَى مَيْتاً بأسرابِ الطِّباءِ يُشَاغُ
 أترى أموت كما حييتُ مُشْرِداً لا الأهلُ من حولي ولا الأتباع
 وأبيتُ وحدي لا الوحوشُ أو أنسُ حولي هنالك ولا الطِّباءُ رِثاعُ

وما يزال قيس في مثل هذا الشعر ، وكأنه ينسج فيه نفسه وعواطفه وحبه ، بل كأنه ينسج النبضات الأخيرة من قلبه . ولحق أن شوقي وُفِّقَ في هذه المسرحية إلى أبعد الغايات الشعرية التي يستطيعها شاعر درامي يعبر عن العواطف العذرية السليخة وما يَطْوِي فيها من شجن وحزن . ولا أظن شخصاً يقرأها مهما قسا فؤاده إلا ويختطف قلبه ألماً على العاشقين . ولا شك في أن هذه المسرحية خير مسرحياته استعداداً للغناء والموسيقى ، ولو أن لنا موسيقى عربية كالموسيقى الغربية نتحمل التمثيل الغنائي ونهبط على به لكأنت هذه المسرحية أروع وأبداع ما يقدم تلك الموسيقى . وقد أدخل محمد عبد الوهاب مشهداً من مشاهدنا في شريط

من أشرطة الخيالة (السينما) ، وصاغه في شكل «أوبريت» ففتح شريطه نفحة نجاح رائعة . وجذا لو تعاون الموسيقيون المعاصرون على إخراج المسرحية كلها في تمثيل غنائي ، واستطاعوا أن ينهضوا بما تتطلب من موسيقى ، إذن لكسب تمثيلنا وكسبت موسيقانا كسباً عظيماً .

عنتره

ألف شوقي مأساة عربية أخرى منظومة ، هي «عنتره» وكان نجاحه في المأساة السابقة أغراه أن يبحث عن موضوع عربي جديد للمأساة يكون عمادها ، كما في مجنون ليلى ، الحب والصراع بينه وبين التقاليد العربية . ولم تخرج هذه المأساة في حياة شوقي ، وإنما خرجت بعد وفاته بنحو شهر ، ومحورها عنتره البطل العربي الذي اشتهر في العصر الجاهلي ، وكان ابناً لبحارية حبشية من سيد من سادات عبس يسمى شددآدا . وكان من عادات العرب حينئذ أن لا ينسبوا إليهم أبناءهم من الجوارى الأجنبية ، وأن يجعلوهم عبيداً لهم وبين الأرقاء ، مهما سودتهم أعمالهم . وهكذا كان أبو عنتره ، وتصادف أن كان عنتره بطلاً ، وأحب عبلة ابنة عمه مالك ، وأحبته لبطلته ولفصاحته ، إذ كان شاعراً بارعاً . وقامت المشكلة فهل يزوج مالك بته من العبد عنتره ؟ أما هو فيأبى ذلك ، وأما هي فتريده . ويلحق شداد ابنه به لفرسيته وبطلته ، ويتنصر عنتره على عمه في حبه .

من هذه القصة التي نجدها في الأغاني وفي كتب الأدب والتي تطورت في صورة شعبية معروفة أخذ شوقي الإطار ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته . وفي الفصل الأول نرى عنتره يذكر حبه وقسوة عمه ، كما نرى عبلة وفتيات يملأن جيرانهن من عين بجانب مضارب القبيلة ، ونرى شاباً عامرياً يسمى صخرأ يختلط بعبلة وصواحبها ، ويحاول أن يحمل على عنتره وشجاعته ، فيذكر

لونه وما يسر بل وجهه من السواد . وتدافع عبلة عن لَيْثِ الشَّرَى وجمود الصفا ، وتُظهر حبها له ، وتتصالحك مع الفتيات من صخر ومن جُبْنِه . وتتقدم فإذا غارة على القبيلة ، ويستثير شداد ابنه عنزة ، فلا يثور ، حتى يدعوه أبوه بـابن شداد ، ويعده أن ينسبه إليه ، بالضيبط كما في أصل القصة . وينها للترال ويعرف أن عبلة مبييت ، ويسمع ندائها له وهتافها به ، فيلبثها قائلاً :

يا عَبْلَةَ الْقَلْبِ لَا تُرَاعَى لَيْثُكَ بِالرُّوحِ بِالْحَيَاةِ
تَأْمَلِ غَضَبِي تَرَىهَا كَفَضْبَةِ اللَّيْلِ لِلْبَسَاةِ
يا سَرْقَةَ يَا فَسَقَةَ اللَّيْثُ جَا
من يَخْتَلِسُ حَبْلَ مَسَدٍ
فَسَوَّلَهُ من الْأَسَدِ

وتُردُّ الحَرَمُ إِلَى الْحِلْمِ ، ويفرُّ القوم إلا شجاعاً منهم ، فيصلمه عنزة ويردبه . ويتحول المنظر إلى حوار بين عنزة وعبلة ويثبها حبه ، وتسقيه لبناً وتمراً ، ويشكو لها أباه وكيف يزوي وجهه عنه ، حتى ليكاد يسلّ السيف حين يجيئه . وتسأله عاشقته أن يهب لها ذنبه ، وتناولوه التمر بفيا ، فيهتف :

عَبْسُ اشهدوا عبلة قد قامت تزقُّ عَنزَةَ
كما تزقُّ فَرَحَهَا على الغصون القُبْرَةَ

ويحكى لها مخاطرته في الصحراء ، ويربها أفرح تَسْمِي صاها وشبولا ثلاثة ، قتل أباه وفرت أمها ، بل لقد عفا عنها لأنها أنثى ضعيفة القوى . وما يزال بها حتى تكشف عن هيامها به ، وتقول :

وَدِدْتُ أَنِّي صَلَفٌ وَأَنْتَ فِيهِ جَوْهَرَةٌ
فِي زَاخِرٍ لَمْ يَثُرْ بِهِ دُ الْغَائِصُونَ خَبْرَةٌ

وموضع لم يَسْمَعْ إلَّا مُلْكُ بِهِ ولم يَرَهُ

ويعجبها بأنه يَفْتَدِيها بنفسه وبأمواليه، ويعتس ونجد، بل بملك العرب . وعلى هذا النحو ينتهى الفصل وقد عرفنا أوصاف الشخص المختطفين ، وعرفنا حبَّ عنترة وعبله ، وعرفنا شجاعته ، واتضح الصراع ، فأبوها لا يريد صهرًا وتريد الفتاة ، بل تحبه وتهم بحبه .

ونعزى إلى الفصل الثانى ، فترى صخرًا الذى شاهدناه فى أول الفصل السابق مع الفتيات العيسيات يتقدم مع وفد من قبيلته بنى عامر ، لا لخطبة ناجية والفتاة العيسية التى تحبه ، وإنما لخطبة عبلة . ويقدمه الوفد لأبى عبلة ، ويثنى عليه غير واحد ثناء يضحكننا، إذ يصفونه بالشجاعة وقد عرفنا فيما مرَّ حبَّه، ويسألون أبا عبلة ما يريد من مهرها ألف نجبية أم ألف شاة؟ ويعجب بأنه لا يريد هيجان الإبل ولا الخيل العتاق ، وإنما يريد رأس عنترة ابن أخيه . ويتراجع بعض الخاططين إذ يرونه يطلب المستحيل وما تضيق به القبايل مجتمعة فضلًا عن قبيلة عامر . ويقول واحد منهم بل إن أعيله رأس العبد فيسفرى به مولى بيته . ويطلمعهم مالك ويخندمهم بنفسه إكرامًا ، ويقولون على قيصاع اللبن والتمر ، وهم يقولون :

أَلْبَانُ حَبِيسٍ تَفْضُلُ الْعُقَارَا وَتَمَسُّرُهَا كَحَلَمِ الْعَذَارَى

ويقومون عن الطعام، ويحشون ما لكأ وينصرفون . ويعرض مالك الخطبة على ابنته ، ويحاول هو وابناه عمرو وزهير أن يَفْتَنَا عبلة بصخر، فتذكر جنبه الذى تعرفه ، وتعلن أنها لن ترضى بديلا بابتين عمها عنترة الجواد الشجاع . ويقبل صخر ومعه بعض الهدايا لعبلة وفى ركابه عبيدان جاء بهما لقتل عنترة، ويدعوها لبرويا لملك شجاعتهما وفتكهما بوحوش الصحراء ، ونزاهما يتحدثان فى صورة تجعلنا نبسم . وتُسمِعُ ضجة لفلول قافلة مسلوية، تعرضت لعنترة ، فردها عظيمة ، وكانت تساق لكسرى وأرض العجم بقيادة شجاع يسمى سرحان ، فقتله عنترة ، وساق القافلة إلى قبيلته . وهنا نرى عبلة تلوم قومها أن يخندمو الفرس

والروم وأن لا يؤلفوا لهم دولة كدولتيهما ، وفراها تتحول إلى ما يشبه جان دارك ،
فهى تظعن فى الأكاسرة وتلكن المناذرة وتخدمهم لم كما تلن الفاسانة ،
تقول :

إلى كم نعيمون تحت النجوم وتفترون افتراق السبل
وليس لكم دولة فى الوجود وتسحبكم كالذيول الدول
ألم على حوضكم قيصر وكسرى على جانبه نزل
ويحكمكم تحت زير الغريب ومهمازه الأذعاء الدخل

وتتحدث عن تحرير العرب من استرقاق الفرس والروم واستعبادهم ، وتسمى
بطلا ياتف حوله العرب ، يفك أعناقهم من الرق وذله ، وتذكر عنرة العبرى وتحاول
أن تنفع القوم به . ويسمعُ صوته ، وهو يقول : أنا حاي الحى ورب الغاب .
وعلى هذه الشاكلة ينهى الفصل مؤكداً حب عبله لعنرة وشجاعته وبأسه
من جهة ، ومؤكداً استمرار الحاجر الذى يحول بينهما فأبوها لا يريده صهراً ،
وكذلك أخاها ، ويتقدم لم صخر يريد أن يقترن بها . ونمضى إلى الفصل
الثالث ، ونرى عبله تناجى نفسها وحبا ، ويدخل عنرة ، ويتناجى العاشقان ،
وتذكر له ما سمعته عن حبٍّ وغزل له بأخريات ، ويقسم لها بأن ما سمعته
تلفيق وكذب وبهتان وأنه لا يزال يرمى العهد فى القطة وفى النوم . ويحاول
العبدان أن يقتلاه ، ويحس بهما فيصبح صبيحة تُردى أحدهما ميتاً ، ويفرُّ
الثانى على وجهه خائفاً مذعوراً . ويتقدم فارس من فرسان عيس يسمى ضرغماً
إلى مالك يحطّبه منه ابنته ، فيطلب منه رأس عنرة مهرأ لها ، فيقول معاذ الله أن
أمشى إلى من تغديه القبائل :

كريمٌ لعمرى والكرامُ قد انقضوا شجاعٌ وشجعانُ الرجالِ قلائلُ
هزارُ البوايدِ طارحتهُ بشجوها رُباها وغنت فى صداه الخمائِلُ

ويستمر في مديحه ومديح فضائله ، ويقول إنه فني مل في برديه عفاف
ونائل . ويهزأ به مالك ، ويتأذى ضرغام في مديحه وأنه يأوي اليتامى والأرامل ، وأنه
الذي يرجي لتأليف العرب حين تختلف القبائل . ويقبل عترة ، فينسحب
مالك وابنه الذي كان معه ، ويصارحه ضرغام بغايته ، ويتقدمان جميعاً إلى عيلة ،
فتختار ابن عمها عترة وتنفذ إليه . وتسمع ضجة شديدة وقصعة سلاح
وأصوات منبعثة من الحى تستغيث ، فإن جيشاً من لخم والمناذرة يتقدمه رسم
بطل الفرس ، جاء ليأثر من عترة وقومه لما سلبوا من القافلة الكسروية . ويقتل
ضرغام في المعركة ، ويقتل رسم ، ويتقدم عيلة أو جان دارك شوقاً لتصلح
بين لخم وعيس ، ولتدأ الاختلاف القائم بين أحياء العرب وتلم ذات البين ،
وإنها لتقول :

لا تحفلوا رُمْتُمَا دَعُوهُ خَطُّوهَ لِلْفُرْسِ بِشَارُوهُ
ولا يقاتلُ أَخَا أَخُوهِ مِنْكُمْ وَلَا تَخْذُلُوا الدِّيَارَا
حُسْرَتُمْ تَحْتَ كُلِّ رَايَةٍ وَأَنْسِرْجُوكمْ لِكُلِّ غَايَةٍ
قَبِيلَةٌ تَحْتَ حَكْمِ كَسْرَى وَقِيصُرُ الرُّومِ دَانَ أُخْرَى
أَصْبَحْتُمْ لِلْغَرِيبِ جِسْرًا يَرْكَبُهُ كَلَمَا أَغَارَا

وتناشد ابن عمها أن يغمد سيفه ، ولكن لخمأ تطلبه ، وتأبى إلا أن تودد
نار الحرب حتى تسفك دمه . ويتزل إلى الميدان عترة ، ويقتل منهم طائفة ،
فيهْزَمُ الجَمْعُ ، ويولون الأدبار .

وينهى الفصل ، وقد قُتِلَ ضرغام ، وظهرت شجاعة عترة في تجربة
جديدة زادتته إلى صاحبه حباً إلى حب ، وكأنا أصبحنا ولا مفر من أن يتم
هذا الحب بالوضع الذي يريانه ، فن كعترة ؟ ومن يستطيع أن يقف في
سبيل حبه ورغبته ؟ . وفي الفصل الرابع نرى انتصارهما يصبح حقيقة واقعة ،
فقد أعدت حوادث مختلفة لهذا الانتصار ، ولم يعد هناك أى عائق يستطيع أن

يقف دونه أو يصدّه . ويبدأ الفصل بمنظر في حى بنى عامر ، حيث نجد حفلة عرس مقامة لصخر في خيامه ، وهو يظن أنه مقترن بعبلة . ويظهر عنبرة وعبلة معه ، ويعرف صخر أن صاحبه هى « ناجية » ويستسلم لرغبتها ورغبة عنبرة ، ويكون العرس لم جميعاً ، وتنتهى عبلة :

قد اجتمعنا على عُرْسٍ فى قَرْحٍ كَم من شقيقين بعد الفِرقة اجتماعا
وبذلك تُخْتَمُ المسرحية ، وقد أحكم بناؤها التمثيل ، ولم تَبْدُ عيوب كبيرة
في هذا البناء ، وكل ما يمكن أن يقال هو أن به مناظر مكررة تلاحظ في كثرة
اجتماع عنبرة بعبلة . أما من حيث تمثيل الحياة العربية في العصر الجاهلي فلاحظ
هنا أيضاً ما لاحظناه في مجنون ليلي من اختلاط صخر القتي الغريب بفتيات الحى ،
لا عن طريق المصادفة على عين الماء ، ولكن عن طريق العادة ، إذ كان
يكثر من لقاءهن هناك ، كأن ليس للقبيلة حِمًى ، وكان اختلاط الفتيات بالشباب
الأجانب عن قبائلهن أمر معتاد . ونسي شوق نباح الكلاب في استقبال
الضيوف ، بينما وضعهم مع الصباح في أول منظر للمسرحية ووضع معهم
الديكة ! وحمل صخرأ هدية إلى عبلة بها منديل وطرحه من حرير ! وما كانت
نساء العرب تعرف الطَّرَح ، إنما كنَّ يعرفن الحُمُرَ . وفي قتل رسم
شلود على التاريخ ، فإن الدولة الفارسية لم تهاجم عبساً ، ولا كان بين القبائل
الموالية لها وبين عبس حروب . وجاءت في المسرحية ص ١٠٨ كلمة الفاسانة
في مكان كلمة المناذرة ، وربما كان هذا خطأ مطبعياً أو من المصححين .

وفي رأينا أن هذه كلها أشياء تآلى على الهامش ، ولا تضر البناء المسرحي للتمثيلية
من حيث هو . والحق أن هذه التمثيلية تنفوق على التمثيليتين السابقتين : قمعيز
وعلى بك الكبير من حيث الشعر الخالص . وقد سيطر فيها شوق على العنصر
الفكاهي ، واستطاع أن يستخذه في رشاقة . ونحن نلتقي به في الفصل الأول
إذ يفصح صخر عن جبته ، فتدعوه عبلة شاةً ، وتقول له : بُسْبُسُ تعالي
بسْبُسٍ ، وتقول أخرى :

مُس شاة عامر مَسِي غُلَي كُلي من تُرُمِي

وبينا تعرف جُبْن صخر وأنه يطير إذا رأى عصفوراً نرى الوفد الذي جاء
يخطب له عبلة من أبيها يكيّل له المدح كيلا ، ويجعله أحدهم :

كَلَيْتُ الغاب إقداماً وكراً إذا اعتقل المهنتَ والسنانا

فله مخالبه وزثيره ، وهو مقلّم الأظفار ، يكاد يقرّ من ظله . وتتسع الدعابة
في الفصل الثاني حين يأتي صخر بعيديه ، ويعرض شجاعتهما على مالك وابنيه :
زهير وعمرو ؛ ويسأل أولهما كم أسداً صلدت ؟ فيجيب نحو ألف ، ويقول عمرو
أني البيد ألف ليث ؟ لو قلت صلدت ليثين كان يكتي ، ويسأله زهير كم ذئباً قتل ؟
فيقول اثنين ، فيحملني فيه صخر ، فيقول : قتل عداد ناصيتي ذئاباً . ويسأل
العبد الثاني كيف صيدك الأسد ؟ فيجيب :

أصيده إذا أتي لبطن وادٍ فرقد

وكنْتُ فوق نخلة يزل عنها من صعد

والقوس في حِصْنِي كما تحفّض الأم الولد

وكانت السهام في كنانتي بلا عدد

هناك أرمى فأس لُ الروح من أصل الجسد

في حائط التامور إن شئت وفي رُكن الكبد^(١)

ثم يسأل عمرو أولم كيف يلتقي عنزة ؟ وهل يلقاه وجهاً لوجه أو يأتيه
من خلف وقد كمن له ؟ ويقول : لا أجرىء أن أواجهه ثم لا يلبث أن يقول :

أقذِفُهُ من فرسخٍ بخنجرٍ أتركه كالتبتل المعفر^(٢)

ويقول الثاني : سأصعد رأس جبل ، وفي بدي سهم لا أرسله حتى يودع الحياة

(١) التامور : القلب .

(٢) التبتل : التيس الجبل .

مَنْ يستقبله . والمنظر كله دعاية وفكاهة . ونعنى إلى الفصل الثالث فنجد الدعاية تنقلب إلى سخرية ، ولكنها لا تأتى فى الكلام ، وإنما فى الموقف فبعض بنى نلم يحملون صندوقاً به رأس لقتيل ، وهم يظنونهم رأس عترة بينما هو رأس رستم . ويأخذ الفصل الرابع فى أوله شكلاً من الهكم إذ تُزَفُّ «ناجية» إلى صخر ، وكان يريد أن تُزَفَّ عبلة إليه ، وقد أقام لها كل ما استطاع من وسائل فرح بها وإبتهاج . وأظن فى هذا كله ما يدل على اتساع النضر الفكاهى فى هذه المسرحية ، وكان شوقى أصبح أقدر على استغلال هذا النضر واستخدامه .

والنضر أو التيار الخلقى واضح فى المسرحية تمام الوضوح ، فإن البطل عترة مثل من أمثلة الخلقى الرفيع عند البدو سواء فى شجاعته ومروءته أو فى كرمه ونثره لئله على اليتامى والفقراء ، أو فى عفافه وجملة فضائله . وتتردد هذه الصفات فى المسرحية ، بل هى عمادها وحائطها وركنها الذى لا يميل . أما عبلة فتألف للوفاء والإيمان بالفضائل المعنوية الخفية لا الفضائل الجسدية الظاهرة . فالمسرحية فى تصميمها وفى نموها ونهوضها تعبیر عن الأخلاق العربية الكريمة . وقد أجرى فيها شوقى غير قليل من يتابع حِكْمَتِهِ ، وتكثر فى الفصلين الأخيرين من مثل قوله :

وقلت غمامٌ يُنْطَر الحىُّ فى غَدٍ فكان جَهاماً ما لنا فيه طائلُ
وقوله :

وما العبد إلا كالنُحْان وإن علا إلى النجم منحنطٌ إلى الأرض مائلُ
وقد كثرت الشطور التى تحمى العيرة والعظة من مثل : «إن عين الحب صادقة» و «قد تكذب العينان أحياناً» و «تُخاف وتُرْجى فى الرجال الفضائل» و «ما أجل الصديق لم يُلْبَس بإنكار» و «الحرب تجمع مغواراً بمغوار» إلى غير ذلك من معان خلقية عرف شوقى كيف يُلْخِصها فى نسيج شعره منذ كان شاعراً غنائياً . وهو لا يُكْثِر منها بحيث تُفْسِد مسرحياته ، أو تحيل جوانب

منها مواظ ، فقد كان يعرف أسرار المهنة المسرحية ، وأنه لا يلائمها العظات الطويلة ، ولذلك كان مَنْ يطلب حِكْمَه أولى به أن يطلبها في شعره الغنائى لا في شعره المسرحى ، فالشعر المسرحى لا يحتملها إلا في حدود ضيقة ، وبحيث لا تنوّه الحوار ، لأنها في حقيقتها نوع من تعليق الشاعر على الأعمال والأقوال ، ويمحسُنْ به أن لا يطيل في تعليقه ، وأن لا يتوسع فيه .

ورجعت إلى شوقى مقلدته القديمة في حسن تصريف النغم واستخراج ألحانه ، فلم تشعث موسيقاه على نحو ما تشعثت في قميّز في أثناء الكثرة الغامرة من الحوادث والشخص ، ولم تقصّر أحياناً على نحو ما قصرت في على بك الكبير ، بل عادت إلى الروعة التي شاهدناها في مصرع كليوباترا ومجنون ليلي ، وكان شوقى يرتفع في موسيقاه المسرحية دائماً حين يدور الموضوع على الحب ، ومع ذلك فأناشيد عنتره الغرامية لا تلتحق أناشيد مجنون ليلي ، إذ ملأها العذريّة والتضحية حدة وحرارة .

وربما كان من أهم الأسباب في عودة التيار الغنائى إلى التدفق في هذه المسرحية أن بطلها عنتره كان شاعراً ، وله ديوان شعر معروف بثّ فيه حبه وشجاعته ، ولا ريب في أن شوقى اطلع عليه ، وأفاد منه ، بل نلاحظ أنه سكب فنه في روحه ، وكأنما شوقى محتاج دائماً ليتألق نجمه أن يكون هناك من يعارضه ، فهو في شعره الغنائى يعارض الأقدمين ، ويمجلى في معارضته ، وهو في شعره المسرحى يمجلى حيناً تكون هناك معارضة ، فزاه يمجلى في مصرع كليوباترا حين يعارض شكسبير ، ويمجلى في مجنون ليلي حين يعارض قيساً والمحبين العلويين ، وهو يمجلى أيضاً حين يعارض عنتره .

وموسيقاه هنا مع أنها تفيض بالموسيقى الحلوة الخفيفة نراه يستدها دائماً بقطع كأنها من عمل عنتره نفسه ، وقد افتتحها بهذا التشيد على لسانه :

سَلَى الصَّبِيحُ عَنى كَيْفَ يَاعْبَلُ أَصْبَحُ وَأَيْنَ يَرَانِى نَجْمُهُ حِينَ يَلْمَحُ
أَقْبَلُ أَطْنَابَ الْبُيُوتِ وَرَبْمَا تَلَفْتُ عَنْ مَنْهَلَةِ الدَّمْعِ تَسْفَحُ

أرى بوقوقى فى ديارك راحةً كما يستريح ابنُ السبيل المطرُحُ
 أبوك غريبُ القلب لم يعرفِ الهوى ولم يَدْرِ ما يأسو القلوبَ ويَجرح
 وهذا نفس النسيج الذى يتألف منه شعر عنترة ، والمسرحة لا يطرد فيها
 هذا النسيج ، ولكن كأنما كانت هذه الافتتاحية تيممة أو تعويذة لها حتى
 لا يسقط نغمها . وقد استعار شوقى فى المسرحية ألياً لعنترة وأدبجها فى شعره ،
 واستمر من حين إلى حين يُجسِّد على لسانه أشعاراً من صميم روحه على نحو
 ما نرى فى هذه المقطوعة :

يا عَبلُ كم ببداء جُبْتُ مخوفةٍ قَلَقْتُ إلى بلدِئِها والضَّيِّغِ
 فلقيتُ كل منازلٍ بسلاحه وجعلتُ أضرب باليدين وبالقم
 حتى تراءتُ ظبيةً فتملأتُ مما رأْتُ رُعباً فلم تتقدَّم
 لا رأيتُ والسباعُ تنوشُ نفرتُ نفاكِ من عيون المومِ
 ريمٌ تلفتُ لم يفتكُ بجيدِهِ وبمقلتيهِ وقتِهِ باليخِصِ
 فمنعتها من كل ضارٍ نائِرٍ وأبحثُها الوادى وقلتُ لها اسلمِ
 ويمتد :

يا ليتنا يا عَبلَ عصفورتانِ فى غُصنِ ضالٍ أو على قَرعٍ بانٍ^(١)
 على جناحيك جناحى وفى فمى مكانَ الحبِّ هذا الجمَانُ
 وإلجزه الأول كأنه مقطوعة من شعر عنترة ، وكأنما تقدِّم الجزء الثانى
 ليكون رُقيّة له ، والمسرحية كلها مؤلفة من هاتين النغمتين : نغمة جزلة سكَبَ
 فيها شوقى روحَ عنترة وألحانه وهى تظهر من حين إلى حين ، ونغمة حلوة ،

(١) الضال: شجر النبق البرى. البان: شجر مثل الصفصاف تشبه المرأة به فى لين القوام.

كلها خفة ورشاقة هي التي تلدور ، وهي التي ترنُّ في الصفحات المختلفة .
 فالإيحاء الموسيقي لعنزة لم ينقل جَوْ المسرحية كله إلى محيطه ، نقلَ أجزاء
 قليلة منها ، واستمرت الأجزاء الأخرى مكتفية بالإيحاء من بعيد ، وكأنما ضغط
 شوقي على الينبوع العظيم ، أو ضغط على القيثارة الكبيرة ، فاستخرج منها
 أنغاماً من خير ما تكنه في صدرها . واستمع إلى عبلة تصحو في أول المسرحية ،
 فتشدو بوادي الصفا الذي ضربت فيه قبيلة عبس خيامها :

وادی الصفا تجاوزت وزقزقت عصفارة
 وانتبهت خيامه واستيقظت حظائره
 صاحت هناك شاة وهننا أبايرة
 أوله في لجة ال فمجر جرى وآخره
 نباته وماؤه وظائفه وحافره

وتتغنى فتاة وتردُّ عليها أخريات وهن يملأن الجرار في الوادي من عين
 وذات الإصادة وتنشد الفتاة :

جئن الصفا يا عذارى واملأن منه الجرار
 وتتغنى الأخريات غناها . ثم تقول منشدة أو مغنية :
 ماء من الفجر أصفى فردن صفا فصفا
 واقعدن فاضربن دفا وقعن فاضربن طارا
 الأخريات :

جئن الصفا يا عذارى واملأن منه الجرار
 الفتاة :

تلك دموع الغواي جُمعن من كل وادٍ

فِي عَيْنِ ذَاتِ الإِصَادِ ثُمَّ انْفَجَرْنَ انْفِجَارَا
الْأَخْرِيَاتِ :

جِئْنَ الصِّفَا يَا عَذَارَى وَامْلَأْنَ مِنْهُ الْجِرَارَا
الْفَتَاةَ :

رِدْنَ الْقَرَّاحَ الزُّلَالَا رِدْنَ الرَّحِيقَ الْحَلَالَا
فَمَا سَقَى مِنْهُ سَالَا كَمَثَلِ قَبَسِ دِيَارَا
الْأَخْرِيَاتِ :

جِئْنَ الصِّفَا يَا عَذَارَى وَامْلَأْنَ مِنْهُ الْجِرَارَا

وإنما نقلنا هذا المشهد الذي تنغى فيه الفتاة وترد عليها الأخريات لندل على أن شوق عادت له في هذه المسرحية مهارته في اعتصار الكلمات والألفاظ واستنباط ألقائها وممكناتها الموسيقية . وقد كثرت المواقف التي يُرفع فيها الصوت بالهتاف تارة وبالعناء تارة أخرى ، وبذلك تفتحت الآفاق والأبواب أمامنا وأمام شوق لنستمع إلى ألقانه الحلوة وذيلاتها وتوحياتها بين الخفة والشدّة وبين الرقة والجزالة ، فالصوت يعلو صاعداً ويهبط نازلاً ، في تقابلات واتلافات موسيقية ، وفي تحويرات وتعديلات صوتية ، وهو في أحواله كلها يعرف طريقه على السليم الموسيقي للشعر العربي . وإن من أهم ما يميز شوق كما قلنا مراراً إبداعه الموسيقي الذي جعل معاصريه من الشعراء يركعون أمامه ، أو قل جعل كثرتهم تأتى من العالم العربي لتضع على مفرقه تاج الإمارة للشعر المعاصر ، كأنها ترى عالم نغمه وألقانه يسمو على كل عالم آخر ، بل إن العوالم الأخرى لتتضاءل أمام عاله وما يُذيع فيه من ألحان وأصداً أنغام .

أميرة الأندلس

ختم شوق بعثرة مأسية المنظومة ، وتحول في مأساة عربية جديدة إلى

النثر ، هي أميرة الأندلس ، ولا نلرى السر فى هذا التحول ، فقد تكون حملات بعض النقاد عليه وأنه لا يحسن سوى الشعر الغنائى ، هى السبب الحقيقى فى أنه عدل عن الشعر إلى النثر فى هذه المناسبة كأنه يريد أن يبرهن على ضلال أدلهم . وقد أتم شوق تأليف هذه المسرحية فى الحقبة الأخيرة من حياته . ويقال إنه بدأها فى متفاه بالأندلس . وفى عنوانها ما يدل فى وضوح على أنها تستمد من حركات العرب التاريخية هناك ، وقد وقف فيها عند الفترة التى انتهى فيها عصر ملوك الطوائف أواخر القرن الخامس للهجرة ، واختار المعتمد ابن عباد بطلا لها .

وحياة المعتمد إذا سردناها كانت قصة بديعة ، إذ كان ملكاً لإشبيلية التى اشتهرت فى عصره بحياة أدبية صاخبة ، فيها غناء ورقص وطرب ، كما كان ملكاً لقرطبة : بيت الفقه والفقهاء ، وعُنى أشد العناية بجمع الأدباء والشعراء حوله ، فكانت إشبيلية حاضرة ملكه قبلهم وكعبتهم . أما قرطبة فكان يضع عليها أحد أبنائه ، وكان هناك صراع بينه وبين الملوك من حوله لا ألفونس ملك الفرنج فقط ، بل أيضاً بينه وبين إخوانه المسلمين من ملوك الطوائف . وأصبحوا جميعاً قاب قوسين أو أدنى من أن يتعلمهم ألفونس الذى كان يفرض عليهم الإتاوات والضرائب . ، وابتلع طليطلة . وخاف المعتمد كبيرهم مغبة ذلك ، فكاتب هو وإخوانه يوسف بن تاشفين ملك المرابطين فى المغرب ، يستنجلونه ويستغيثون به أن يلحقهم قبل أن يفنوا .

وأقبل يوسف بجموعه ، فهزم معهم الفرنج من الأسبان فى موقعة الزلاقة ، غير أنه وجد البلاد لقمة سائغة ، وحرَّضه الفقهاء أن يقبض عليها بيده ، فإن ملوكها : المعتمد وغيره جعلوا قصورهم مسارح للهو والطرب والمجون والخلاعة والعدو راصد لهم ، واقف بأبوابهم ، وهم مختلفون فيما بينهم ، يكيد بعضهم لبعض ، ويقتلون ، ويستعين كل منهم فى قتاله بالفرنج وبألفونس . فلما أن يجمع يوسف البلاد تحت لوائه ، وإما أن تفرق جميعاً فى الخصم الأسبانى كما غرقت طليطلة . ورأى يوسف من الحكمة أن يأخذ بمشورة الفقهاء ونصيحتهم

فاستنزل ملوك الطوائف عن عروشهم ، وحارب منهم مَنْ لم يستجِب إليه ومن لم يتزل عن ملكه وهو صاغر . وكان المعتمد أحد من عارضوا وناقضوا فحاربه يوسف وأخذَه أسيراً إلى « أغمات » حيث بقى في أسره إلى موته ، وبقيت أسرته بجانبه ، تنزل بناته ويأكلن من غزلن .

وكان المعتمد يتزوج سيدة تسمى الريميكية ، كانت غسالة ، ورآها ، فأغرم بها ، وشغفته حباً وصباية ، فترجها ، وحياتها تصلح أن تكون وحدها قصة رائحة من قصص الحب . وكان المعتمد وهو في سجنه يحج إليه شعراء الأندلس وأدباؤها ممن أغلقت عليهم نعمة ، وكان شاعراً ، وله شعر كثير ، قبل أسره ، في الريميكية وفي لوه وخره ، وله بعد أسره شعر في زوال مجده وبؤسه وشقائه .

فحياة المعتمد من خير الموضوعات الأندلسية الصالحة لأن ينسج حولها أديب قصةً أو مسرحية . ورآها عين شوق الكبيرة فأبت أن تفلت من عالم فنا ، ولم يلبث شوق أن صنع منها هذه المسرحية الثرية ، وهي تقع في خمسة فصول ، وكل فصل يوزع على مناظر .

والفصل الأول يُفتتح بمنظر في قصر المعتمد بإشبيلية حيث نرى حاجبه وساقيه ومضجكه مقلاصاً يتحدثون عن المعتمد وهو به بملكه ، ويمس حديثهم ضرباً من فكاهة مقلاص . وتظهر أميرة الأندلس بثينة بنت المعتمد مقبلة من زيارتها لقرطبة إذ كانت عند أخيها الظافر ، ويتجهون إليها بالحديث ، فتحدث عن تلبد سماء قرطبة دائماً بغيوم الفن والقلاقل ، وتعرض لأهلها وتزمتهم وحياتها الضيقة ، فلا هو ولا طرب ولا خلاعة مما في إشبيلية . وتسال الحاجب عن أبيها ، وتعرف منه أنه كتب مهموم . وتفضى إلى مقلاص أنها وجدت بقرطبة فتاها الذي ملك قلبها ، رآته في سوق للكتب ، ولم يعرفها إذ كانت ملثمة . ويظهر القاضي ابن أدم ، وترك بثينة المسرح له ، ويلتخل ، ويقابله المعتمد ، فينبئه أنه موفد من قبل الأمير سير بن أبي بكر قائد جيوش المرابطين ، إذ يريد الاقتران بابنته بثينة ، ويأبى المعتمد لكبر سنه ، وينادى ابنته ليرى رأيها ،

وسألها عن قرطبة ، فتعرض لشغب الفقهاء وأنهم يرون أن يمتلاك يوسف بن تاشفين الأندلس ، وأن تصبح خالصة له . ويدافع القاضي في حرارة عن وجهة نظر الفقهاء وما تتضمن من سداد للبلاذ وصلاح ، ويعرض عليها رغبة ابن أبي بكر ، فتسأله أمتزوج أم غير متزوج ؟ فيقول إن لديه ثلاثاً وستكونين الرابعة ، فتثور وترفض . وينصرف القاضي وتخلص إلى أبيها ، فيسألها عن قرطبة وتوجيهه ، وتذكر له الفن فيها كأنها تخاف على أخيها الظافر الذي يحكمها ، وتحدثه عن أسواقها وسوق الكتب وفتاها الذي رآته هناك ، وتقول إنه : « شاب يناهز الثلاثين ، جميل وقور ، يشبهك يا أبي أو كأنه أخى الظافر ، وما كان أعظم أدبه ومروءته ! » .

ونغضى في هذا الفصل الأول فترى منظرًا ثانيًا ، يجتمع فيه المعتمد مع حاشيته على شراب ، ويحكى له وزيره بعض الأخبار ، وينبئه أن أبا الحسن أكبر تجار إشبيلية غرقت مراكبه ، وأن ذلك مؤذن بخرابه وإفلاسه ، ويتحدث عن ابنة حسون الذي ملئت الأسماع بالثناء عليه ، ويصفه بأنه « شاب جميل وقور جريء وافر القسط من العلم والأدب ، تعلم لغة الأسبان حتى أجادها حديثاً وكتابة » . ويغير المعتمد مجرى الحديث ، فيسأل عن وفد النبلاء الذي أرسله ألفونس ، إذ كان قد وزع أعضاءه على وزرائه ورجال حاشيته ليكرمهم ، ويأخذ كل في وصف ضيفه . ويسأل المعتمد أحد وزرائه عن قرطبة ، فيقول له إن القادر صاحب طليطلة يسعى لأخذها من ولدك الظافر مستعيناً في ذلك بحريز بطل الأندلس وصاحب قلعة رباح . ويلخل جنديان ومعهما ابن شاليب اليهودي رسول ألفونس إلى المعتمد ، وكان قد جاء لأخذ إتاوة ألفونس ، فلما عرضوا عليه المال رده معتلاً بسوء العيار وتقصان الضريبة عن معتادها ، وأعد وأندر ، وعلم المعتمد فأمر بالقبض عليه ، وقد أرسل الآن في طلبه ليقتص منه . ويأمر بقتله ، كما يأمر بإحضار الضيوف ، ويشاركونه في شربه وطربه ، ويرقص بعضهم وبعض أصحابه . ثم يأمر المعتمد بعرض رأس صاحبهم ابن شاليب عليهم ، ويعرفهم سوء أدبه ، وينسلون مبهوتين وهم يجرّون سيقانهم

جراً من الرعب والفرع .

وفي منظر ثالث من هذا الفصل نرى المعتمد مخموراً ومعه مضحكه مقلاص
وما يركبان زورقاً يتهادى بهما في نهر الوادي الكبير ، ويتبعهما فتي مغرور
فيصدم زورقه زورقهما ، ويغضب المعتمد ، ولكن لا يلبث أن يعرف في
الفتى ابنته بثينة . ويكون حديث عن أمها تظهر فيه عاطفة الأبوة والبوة .
وعلى هذا النحو تتجمع في أيدينا في أثناء قراءتنا لهذا الفصل الخيوط الأولى
للمسرحية وأشخاصها وأنواع صراعاها ، فالمعتمد يفاضب قائد المرابطين إذ رفض
زواج ابنته به ، كما يفاضب ألفونس ملك الفرنجة ويقتل رسوله ، وهؤلاء
الفقهاء يريدون ابن تاشفين حاكماً على الأندلس ليحرمها بجنوده الأشداء . وهذا
الصراع في المسرحية ستابعه نرى كيف تتطور الحوادث . وبجانبه صراع ثان
سيتشابك معه ، وقد بدأ في سوق الكتب بقرطبة إذ رأت بثينة فتاها الذي خلقت
لتنظره ، وهي مشغولة به وبجه ، وعرفنا في أثناء ذلك قصة التاجر أبي الحسن
وابنه حسون الفتى المذهب الناضج .

وننتقل إلى الفصل الثاني حيث نجد أنفسنا في فندق أو خان التيمى ،
وقد ضم أدبيين يسمى أحدهما ابن حيون ، وكان صديقاً للتاجر وابنته حسون ،
وضم أشخاصاً آخرين يلبعون الرّد والشطرنج . وكان في الجمع حرير بطل
الأندلس ونخادمه ابن لاطون ، ونعرف من حوار بين حرير وصاحب الخان
أنه أت من سباق لألفونس ، نجى منه بجواده الصاعقة ، وقد علق في كه ،
أو أردف من ورائه ، بطرس شقيق الطاغية . وتدل الحوادث أن ذلك كان بعد
استيلاء ألفونس على طليطلة وأخذه لحرير أسيراً . ويظهر بطرس ويعدّ حريراً
إن أطلقه أن يعيد عليه حصنه رباحاً . ويذكر له حرير بمسمع من ابن حيون
أنه لم يفر بالحصان الشهير الصاعقة فقط ، بل لقد فر أيضاً بما كان في
خزائن بني ذى النون أصحاب طليطلة من كنوز . ويطلقه حرير . ويُسَمَّعُ من
خارج الخان مناد ينادى على قطائف شريش ، ويأكل منها حرير
والحاضرون سوى ابن حيون ، وما هي إلا دقائق حتى يكونوا جميعاً غدرين ،

نايمين ، لا يعون شيئاً يجري من حولهم . فقد غودروا صرعى مسلوبي العقل والحركة . ويصغّر صاحب القطائف ، ويظهر إخوانه وزملائه اللصوص فيسرقون كل شيء . ويتناول ابن حيون ثم يفتح عينيه على لص يحمل سرجاً عاطلاً ، فيرميه عليه لغثاة مظهره . ويخرج اللصوص وقد جردوا الخان من كل ما فيه ، ويتناول ابن حيون السرج ويتأمله ، فيجد فيه فروجاً ، ويدس يده في الفروج فتتملى بأحجار كريمة لا يراها حتى يذهب هل ، فيحمل السرج هو الآخر ويولّى الأدبار .

ويظهر امتداد هذا الفصل واتصاله بالفصل السابق من حيث الحديث الذى دار بين الأدبيين عن المعتمد واهتمامه بالأدباء ، وفيه نرى حريزاً البطل الذى مر ذكره في الفصل السابق ، ونرى هذا الكثر الذى كان من حظ ابن حيون ، والذى سراه يؤثر في مجرى المسرحية وتطورها . على أنه يلاحظ في نهوض التصميم شيء من التفكك .

ونعزى إلى الفصل الثالث فنجد جماعة من السماسرة يجوسون دار أبى الحسن الذى أصبح على شفا هاوية من الإفلاس ، ويقدرون لما أثماناً مختلفة ، وهو منصرف عنهم ، لا يرضى بما يعرضون عليه . ويظهر ابن حيون في شكل شيخ مغربى ، ويقول للتاجر إن لى معك حديثاً ، ويختليان ، فيعرض عليه عقداً من كبير اللؤلؤ وخالصة . ويقول له إن قيمته زهاء مائة ألف دينار ، وأنا مغرم بالأسفار ، وسميتى لدخول بلاد ألفونس ، فخذّه ثمناً لدارك ، فإن لقيتك بعد ثلاثة شهور كانت دارى ، وإن لم أعد أصبحت دارك ، وبورك لك فيها . وتم حيلة ابن حيون . ويقف في هذه الأثناء زورق فتي مغامر بدار التاجر ، وينزل منه ، فيخرج له التاجر ، ويتصادف أن يراه حسون حيثنذ ، فيناديه ليلاعبة على عادتهما الشطرنج .

ويرحب التاجر بالفتى وصاحبيه ، ويرى الفتى من بعيد جسواً ، فتمسّ رؤيته قلبه ، إذ لم يكن الفتى سوى بشينة ، وهى الآن قد عثرت ، بالصدفة المفاجئة وبعامل حب الاستطلاع والرغبة في معرفة هذا القصر المنيف الذى يقع في رحاب

إشيلية وعلى ضفة نهرها ، على فتاها الذى رآته فى سوق قرطبة .

وكان بذراع حسون رباط لجرح فیسأله الفتى المثلث عما بذراعه ، فيذكر أنه جرح أصابه فى الموقعة التى قُتل فيها الظافر ملك قرطبة ، إذ كان من ورائه ، يصدُّ عنه حريزًا البطل المشهور وجيشه ، وكان معه فى الموقعة ابن حيون الذى يلعب الشطرنج الآن . ويُغنى على الفتى المثلث وتهوى قلنسوته ، فيعرف حسون أنها فتاة لافتى ، ويراهها ابن حيون فى إغمائها فيعرفه أنها بنت المعتمد وأخت الظافر .

وفى الفصل الرابع نرى جدة بثينة تنبئها أنها تعلم خبر غائبتها ولقاتها بحسّون ، وتذكر لها أنهم لم يتركوها شأنها إلا وهم يعلمون عقلها وأنها لا تجمع ولا تشرد . وتحدثها عن زواجها ، فتقول لها : كيف أتزوج الآن والمغاربة زاحفون من البحر والأسبان زاحفون من البر ، والأندلس وحدة ممزقة ، وآمال بالعدو مغلقة ، وتصف فتاها وسمرة ورشاقته وخفة ظله . ويدخل المعتمد فيشكو لأمه ولابنته ضغط الفونس عليه منذ سقوط طليطلة فى يده ، كما يشكو من اجتماع الأندلسيين على يوسف بن تاشفين وكيف يزيئون له اغتنام الفرصة لضمّ الأندلس إلى سلطانه . ويدخل ابن حيون فيحذره من ابن تاشفين وينصحه أن يقبض عليه ، وكان يتزل بقصر وراء الضعّة ، فيقول له : إنها خطة لؤم لأرضها . وتُحاول بثينة أن تدفعه مع ابن حيون ، فيقول إن شباب الأندلس جميعهم مع ابن تاشفين ، وهم لا يرون هذا الرأى . ويدخل مقلّاص ويرى المعتمد وغمّه فيحاول أن يدخل المسرة على قلبه ، وكان قد عرف ما بين بثينة وبين حسّون ، فيقول للمعتمد إنى وجدت الزوج الصالح لابتنتك ، ويسأله عنه فيعرفه أنه حسّون الفتى الذى كان يحمى ظهره يوم الزلاقة ، يوم مات حريز البطل المشهور . ويمتدح ابن حيون حسّونا ، ويقول إنه مثل بالجراح فى منزله ، فيحملّه هو ومقلّاص تحياته وشكره على ما أبلى معه . ويدخل حاجبه وساقبه ، فيذكران له دخول جنود يوسف بن تاشفين فى إشيلية ويتزل المعتمد لقاته ، وهو ينشد الشعر .

ونعنى إلى الفصل الخامس حيث نعرف أن القضاء نزل بالمعتمد ، فاستقره ابن ناشفين هو وأهله من حضرته . وأخذ أسيراً إلى بلاده في المغرب . ويبتدىء الفصل بمنظر في دار أبي الحسن حيث نرى ابنه طريح الفراش ، وأبوه يزف له بشرى حصوله من أحد الجنود الفاتحين على صاحبه لقاء خمسمائة دينار . ويلتقيان ، ويعرض أبو الحسن عليها الزواج بابنه ، فرى أن لا يتم ذلك إلا بمحض رأيها في «أغاث» ويعين أمها وسمع إخوتها . ويوافق الأب والابن وبذهبان معها ، ويرافقهم في رحلتهم ابن حيون . ويصلون في المنظر الثاني من الفصل إلى «أغاث» حيث نراهم يفاوضون السجّان في دخول السجن ، فيأبى ، فينفحه ابن حيون صرّة من المال ، فيفتح لهم الأبواب . ويكون لقاء مؤثر ، ويرضى المعتمد بحسون زوجاً كريماً لابنته . ويخرج ابن حيون جراباً شديداً على وسطه ويثر ما فيه من لآلىء وجواهر عند قدمي المعتمد . ويسألونه عن الكثر فيقص قصته ، وتملكه المروءة ، فيعطى المعتمد ثلثه والعروسين ثلثه ، أما الثلث الأخير فيجعله خالصاً له ولأبي الحسن يعقدان به شركة للتجارة يتحديان بها تجارات الفرنجة في الأندلس . وحيث يعرف أبو الحسن أن الشيخ المغربي الذي أعطاه عقد اللآلىء ليس إلا صاحبه ابن حيون ، ويشكره المعتمد ، وهو وابنته بأسيان لحاله .

وعلى هذا النحو تنتهى المسرحية ، وإنما أطلنا في تلخيص فصولها ، ليعلم القارئ على شيء من التفكك الذى يتناول بعض مواقفها كما أشرنا إلى ذلك في تعليقنا على الفصل الثانى منها . وفى رأينا أن محاولة شوق أن يداخل بين صراعين فى هذه المسرحية لم يكن موفقاً فيه ، وكان يكفيه صراع بثينة فى حبها ، أو صراع المعتمد وحده . وكان هذا الصراع الأخير يُغنيه بواسطة الريميكية وعشق المعتمد لها عن قصة الحب التى رأى أن يلف فيها الحوادث .

ومن العجب أن تُكتب قصة أو مسرحية عن المعتمد ، ولا نجد فيها ذكراً للريميكية إلا ما نقصه عنها ابنها أو ابن حيون ، إنما تذكّر الجدة العبادية

مع أن الرميكية لم تكن معشوقة للمعتمد فحسب ، بل كانت تتدخل في حكمه وشؤنه السياسية. ويظهر أن شوقي لم يعمق معرفته بالتاريخ الأندلسي في هذه الفترة من حكم ملوك الطوائف، ولم يعمق خاصة معرفته بتاريخ المعتمد بن عباد وأخبار بلاطه وأخباره مع الشعراء ومع رعيته .

وأخطأ شوقي في اسم سير بن أبي بكر قائد المرابطين فسماه سيري ، ولم يخطئ في اسم حرير ولا في بطولته ومؤامراته ، ولكن يظهر أنه لم يعرف بالضبط متى كانت وقعة الزلاقة ، ولا متى استولى ألفونس على طليطلة ، ففي الحوادث أو بعبارة أدق في تتبعها وتعاقبها غير قليل من الاضطراب .

ونظن ظناً أنه كان يحسنُ به أن يسمي وزراء المعتمد وبعض رجال حاشيته بأسمائهم الحقيقية ، فهم مسمون في نصح الطبيب وفي قلائد العيان وفي غيرها ، فكان يحسن أن يسميهم بأسمائهم لا أن يقترح هو أسماء جديدة . قد يقال إن الصراع الأساسي في المسرحية لا يدور حول المعتمد ، وإنما يدور حول أميرة الأندلس التي سماها باسمها ، ولكن مع ذلك كان ينبغي أن يعمق معرفته بتاريخ المعتمد . وقد بدا أنه يعرف المدن وخصائصها بأكبر مما يعرف الأشخاص وخصائصهم ، فإشبيلية بلد الخلعة والمجون والغناء والرقص ، وقرطبة بلد نموج طرقاته بالفقهاء ، وفيها سوق الكتب التي ليس لها مثيل في بلد من البلدان ، حتى كانوا يقولون إذا مات مغن في قرطبة حملت آلات غنائه فيبعث في إشبيلية ، وإذا مات عالم ياشبيلية حملت كتبه فيبعث بقرطبة . ويقول شوقي على لسان المعتمد « إن الشهرة في قرطبة من قديم الزمان أن يتنافس الناس في اتخاذ الخزائن للكتب حتى الذين لا علم لهم بما فيها » .

وتتضح معرفة شوقي بالأندلس في جوانب مختلفة من المسرحية ، فقضاياه « لا يستأذنون على ملوكه » وحقاً أن القضاة كانت لهم مكانة كبيرة جداً في الأندلس ، وكانوا يردون شهادة الوزراء والخلفاء والأمراء، ولم يكن أحد من ذوي السلطان يتعرض لهم بسوء ، فكانت لهم هبة تملأ جميع النفوس . ويتضح ذلك في أثناء لقاء المعتمد للقاضي ابن أدهم، وإنه ليجهز للملك ولايته

بأن ما يطلبه الفقهاء من تلك يوسف بن تاشفين للأندلس خير وأبقى لها من الحال التي هي مشرفة فيها على التلف والضياع والمهلاك . وفي مكان آخر نجد المعتمد يقول : « وما شرف الأندلس وجلاله إلا عدل قضاته » .

ويعرف شوقي أنه كان لأهل الأندلس حرية أوسع مما للشعوب الشرقية ، ويذكر ذلك على لسان ابن حيون في الفصل الخامس . وفي غير موضع نجد معلومات صحيحة كأن يذكر عن المنصور بن أبي عامر وزير قرطبة المشهور كثرة جواسيسه ، إذ كان له في كل نادٍ عيّن وفي كل سامر أذن ، ويذكر أن بنات المعتمد كن يعشن في أغاث « يتعذبن بالخلع ويتكسبن من غزل ألبين » . ويذكر القادر صاحب طليطة وما كان من أخذ ألفونس لبلده . وحتى مجنّات شريش وقطائفها التي يتغنى بها الشعراء يذكرها في مسرحيته . وكل ذلك دليل الدرس للأندلس ، ولكن كما قلنا لم يتعمق ، ولم يدخل في باطن التاريخ الأندلسي ، ولذلك يجري الصراع تحت أعيتنا وكأنه صراع حسي ، فلا مثل تتقاتل ، ولا حضارة للأندلس وبدواة للمغرب تصطدم ، وحتى الاصطدام المسيحي الإسلامي لم يتضح في المسرحية كأنها تسرد مواقف وحوادث وأفعالا ، ولا تحلل عواطف وبواعث ودوافع داخلية .

ولا نكاد نعرّ لشوقي فيها بآراء واضحة عن الحياة ، ولا نريد منه أن يكون فيلسوفاً ، وإنما نريد أن تكون له فكرة واسعة في الحياة وأحداثها ، وأن يقول رأيه صريحاً في بعض المشاكل التي تصادفه . وربما كانت أهم مشكلة اجتماعية صادفته في حوادث المسرحية هي مشكلة الزواج بأكثر من واحدة ، وخاصة حين تُعرّضُ على فتاة يُخطبها شخصٌ لتزوج بثلاث ، على نحو ما حدث في المسرحية حين طلب القاضي ابن أدهم من بئنة بنت المعتمد أن تتزوج من القائد المغربي الشيخ سير بن أبي بكر . ومع أن الموقف دقيق فهي بنت ملك ، وهي بنت الأندلس المتحضرة ، ثم هي مشغولة بحب حسون ، مع ذلك كله نراها تعضب ، فترد قائلة :

« إنك يا سيدى القاضي تدعوني إلى خطبة لا أنا مضطرة ، فأحل النفس

الكارهة على قبولها ، ولا الأمير ابن أبي بكر معطل البيت من الربة الصالحة ، فيثبث بي ويصرُّ على ، بل تلك خطة لم أجد أبوى عليها ، ولم آلف رؤية مثلها في حياة أسرتي ، فهذا أبي ، جعلني الله فداه ، لم يتخذ على أمي ضرة ، ولم يكسر قلبها بالشريكة في قلبه ، فجاءت بنا أولاد أعيان ، نجتمع في جناح الأبوة ، ولا نفرق في عاطفة الأمومة . ولو شاء أبي لكان له كنز ثرائه الملوك والأمراء نساء كثير ، ولكان له منهن بنو الصلوات تحسبهم إخوة وهم أنصاف إخوة ، من كل دجاجة بيضة ، ومن كل شاة حمل .

والنقد الموجه إلى مشكلة تعدد الزوجات هنا نقد خفيف جداً ، ولا يلام طبيعة الموقف وما يقتضيه من حدة . ومصحف المسرحية كلها ليس فيها نظرات ذات قيمة ، وينبغي أن لا يُفهم من ذلك أن التيار الخلقى الذى يمتاز به شوقي في مسرحياته قد سقط من هذه المسرحية فهو لا يزال جارياً أو عاملاً ، عمله فى بطل الرواية : المعتمد وابنته ، ثم فى ابن حيون .

أما المعتمد فهو فى المسرحية مثال العربى الكريم الذى يغار لكرامته ، فيقتل رسول ألفونس حين يشتم الأسد فى عرينه ، ولا يفكر فيما يكون بالغد من حروب بينه وبين ألفونس ، ويتقلى ليوسف بن تاشفين ، فلا يستجيب إلى مؤامرة ابن حيون ، بل يقول إن هذه « خطة أولها لؤم وآخرها شوم ، فإن الملك (يعنى نفسه) أكرم وأعظم من أن يغدر ضيفه أو يخون جاره ، أو يحفر الحفرة لمن أقال عثرته » . وهو شجاع يناضل عن وطنه وعاصمته مناضلة الأسد عن عرينه ، ولا يلقى الطاعة عن يدي وهو صاغر ، بل يُثقلُ بالجروح وتتقطع عليه السيوف قبل أن ينزل عن عرشه . و دائماً تُضفى محاسنه على مساويه ، فيعطف على أهل الأدب والعلم « ويعامل الرميكية زوجته الفاضلة معاملة تحسدها عليها عقائل الأندلس » .

وأما ابنته فطاهرة عفيفة كأنها « الفرس النجيبة التى إذا أرخى لها الرّسن لم يُخش لها جراح ولا شرود » وهى شجاعة تشارك أباه فى حروبه ، ومحبة لوطنها حباً شديداً ، ويقول شوقي على لسانها « الوطن كالبيت فى قداسه وكالكعبة فى

حرمها . ويصورها شوق بقلب يمتلئ عطفاً وحناناً ورحمة بأبويها ، وقد أبى برّها لها ولاخوتها أن تقيم عرسها في مآتمهم ، وذهبت إلى «أغات» وفاة لم ومعها زوجها المنتظر .

والمرءة والوفاء يعمّان في المسرحية ، ويمثلهما أيضاً ابن حيون الذي أهدي إلى صديقه التاجر عقداً من اللؤلؤ ، وتنكّر حتى لا يعرفه ، وحتى لا يجرح شعوره . وقد وافق دائماً العاشقين وأبى إلا أن يكون معهما في لقاءهما للأهل ، وتنازل راضياً عن كتزه ، ليسر الجميع ويدخل شيئاً من السعادة عليهم .

وتناسب في المسرحية على عادة شوقي بعض حكم من مثل قوله « الرجل الشريف كلمته قسم وإشارته يمين » و « ما أولع الناس بالناس » و « قديماً جمع الله الشقيين » و « كشف السر القدر » و « التجارة جزر ومد » وحرمان وجد ، ونحس وسعد » ونحو ذلك مما يتشحف به قراءه دائماً .

وعلى نحو ما يجري في المسرحية تيار خلقي يجري تيار فكاهي ، فقد وضع فيها شوقي مضحكاً للمعتمد سماه مقلصاً ، ونجده في مشاهد ومواقف كثيرة إما مع ابنته بثينة وإما مع الحاشية ، فهو في المسرحية من أولها إلى نهايتها . ولكننا نلاحظ أن فكاهته لفظية ، فليس فيها عمق ، وليس فيها تفكير بعيد ، بل هي سطحية ، لا تكاد تلمس جوهرراً ولا معنى دقيقاً . وكان شوقي يأتي بمثل هذه الفكاهة في مسرحياته المنظومة فتحتمل ، لأن النظم بطبيعته يستطيع أن يحمل السطحيّ القريب ، ويخفي ما فيه من ضعف التفكير ، أما النثر فيكشف المعاني السطحية القريبة ، وتبدو عارية من القن ومن كل حلية . وحقاً إن مقلصاً هذا كان مهرجاً ولكنه كان — بشهادة شوقي له في أثناء وصفه على لسان بعض الأشخاص — مهرجاً ساقطاً ومضحكاً وضيقاً . وربما كان خيراً ما جاء به شوقي من فكاهاته ما قاله حين ركب مع المعتمد زورقاً ، وكان المعتمد نشوان ، فرأى أن لا يترك له المجداف ، وأن يحذف هو ، فقال له المعتمد : ولماذا ؟ فقال : « الأمر بين ، الثياو مجنون ، والسكر مجنون ، وأنت سلطان ، وكل سلطان مجنون ، وهذا الزورق خشبة لا عقل لها ، فهو أيضاً مجنون ، وإنى أربأ بحياتي أيها

الملك أن أجمع عليها مجانين أربعة .

ويظهر أن شوق لم يكن مُعَدَّاً ليتعمق في فن الفكاهة، فضلاً عن أن يحوِّله — كما يقضى بذلك الأسلوب الفكاهي المسرحي — إلى سخرية واسعة بالحوادث والشخص والأفعال والأقوال . وبذلك استمرت الفكاهة عنده لا تتغلغل إلى أعماق بعيدة في عمله ، بل كأنها حجاب يطفو على الكأس ، وقلم تحولت إلى تهكم أو سُخْرٍ واسع . تحولت أحياناً كما لاحظنا في غير هذا الموضوع إلى دعاية رقيقة ، ولكن قلماً تحولت إلى سُخْرٍ عميق مرتكز على تفسيرات دقيقة للحياة .

والحق أن شوق لم يُخَلِّقْ ليكون مفكراً، وإنما خلق ليكون شاعراً ، وهو إن فكر لا يتضح تفكيره إلا عن طريق الشعر ، ولذلك كنا نرى أنه أخطأ خطأ شديداً حين ترك الشعر في هذه المسرحية إلى النثر . وقد لاحظنا دائماً أنه كلما ضعف الجانب الغنائي في مسرحياته ضعف تكوينها العام من حيث الشعر والنثري الخالص ، فما بالنا الآن ، وقد حطم شوق قيثارته الساحرة التي تملك أزمّة القلوب ، وذهب ينثر هذه المسرحية ؟ !

وكان عجباً لنا أن يختار للأندلس صاحبة الغناء والرقص ومخرعة المشاحات والأزجال النثر لساناً لشخصها في حوارهم ، وكان المعتمد نفسه شاعراً ، وكان وزراؤه وكتابه أو أكثرهم شعراء لم في دولة السياسة بيان خصب ومنطق عذب ، وقاض «نفع الطيب» كما فاضت «القلائد» بآياتهم البينة وأشعارهم القيمة . وعرض شوق في المسرحية مواقف للغناء والرقص ، ولكن غابت الأناشيد المطربة، ولم تظهر المسرحية منه بأنشودة واحدة . وربما كان النقد اللاذع المحجف الذي وُجِّه لشوقي في مسرحيته الأوليين : مصرع كليوباترا ومجنون ليلى السبب الحقيقي في أنه لم يعمل صاعداً في فنه التمثيلي، فقد شَوَّه بعض النقاد عمله ، وقالوا إنه يطيل في الحوار ويملؤه بالأغاني وما يشبه الأناشيد ، بل القصائد الطويلة . فحاول أن يكون ممثلاً فحسب ، فصنع رواية قميّز ، فاشتدَّ النقد عند العقاد وغيره . وكان من أشدَّ ما في هذا النقد لومه على التنقل بين الأوزان والقوافي ،

ولكن من غير شك نجاحه في الشعر المسرحي حتى في قمييز لا يقاس إليه عمله في أميرة الأندلس التي اتخذ لها النثر أداة فالتوى عليه التمثيل والحوار جميعاً ، وظهرت عيوبه المسرحية واضحة ، وظهر أنه ليس لديه نظراتٌ بعينها متناسقة في الحياة ، إنما هي آراء يغلب عليها أن تكون حِكماً مثورة ، ولا تأخذ شكل تأملات وخبرات أو تجارب عميقة . ولعلنا بذلك نعرف كيف أن شوقي لا يصلح للنثر الذي هو لسان التأمل ، إنما يصلح للشعر ، ويصلح خاصة للموضوعات العاطفية التي يغنيها الشعر غناءً نظرب له . ومن هنا نجح نجاحاً لا مثيل له في مجنون ليلى وكذلك في مصرع كليوباترا ، وقارب هذا النجاح في عترة . أما في على بك الكبير وفي قمييز فقد جاء الحب على الهامش ، ولا يستطيع شوقي أن يحدث حياة في عمله بدونه ، وتقصد الحياة المتدفقة النشيطة اللجة الصاخبة . وهو هنا في هذه المسرحية يُحسّن إلى حد ما الخيط الذي تمتدُّ عليه الحوادث والأقوال والأفعال ، ولكن لا يلبث أن ينسج على هذا الخيط ثياباً مسرحية لا يحسن صنعها هي ثياب النثر ، إذ تحتاج إلى صبغة فكرية ، ولم يكن شوقي من أهل الصبغة الفكرية ، إنما كان من أهل الصبغة العاطفية التي توقّع شعراً وأحياناً لا كلمات نثرية .

٤

ملهاة

ألف شوقي في أواخر أيامه ملهاة سماها « الست هدى » ، وقد مثلها الفرقة القومية بعد وفاته ، ونجحت نجاحاً لم تلقه بعض مآسيه ، لأنه تخلص فيها من أكثر العيوب التي لا حظناها في مسرحياته السابقة ، وعلى الأخص التراخي في الحوار والتمتور في الحركة بسبب ما كان يُدخله من قصائد وأناشيد طويلة على تمثيلياته . فالحوار في هذه الملهاة سريع ، وتُسرع معه الحركة ، وكان شوقي تنبّه

إلى ضرورة الإيجاز والتركيز في عمله المسرحي ، فهو يأتي ابتداءً التمثيل من أبوابه ، ويتخذ لذلك أقصر طريق ، فلا يدع فرصة لتفكك ولا لاضطراب في التصميم . ويبدو ذلك واضحاً في إطار المسرحية ؛ إذ نرى الحوادث والشخصيات متميزة . فقد اقتصر على جانب بعينه وحرك في الأقوال والأفعال ، ووضع الموضوع ولاءً بحوية دافقة .

وقد سلطت أشعة كثيرة على بطله الملهة « الست هدى » وبدأت شخصية كاملة للمرأة الثرية التي يطمع فيها الرجال ، فلا يموت أحد أزواجها أو يطلقها ، أو قل تطلقه ، حتى تستقبل زوجاً جديداً ، وقد أعطانا هيئتها وثباتها ودوافعها وعواطفها وانفعالاتها ، وجسمها تجسماً أناح لها حياة حقيقية ، فلا نقرأ الملهة حتى نشعر أننا نعرفنا على شخصية طريفة في مسرحنا الحديث . ووراء الست هدى شخص خاص ثانوي ، وكلها مميّنة ومميزة بخصائصها ، وكان شوق كان مستعداً للنجاح في المسرح الواقعي بأكثر مما نجح في المسرح التاريخي . فكل عمل في هذه الملهة قد ضُيِّط وأحكم ، ولم يبد أي اصطدام بين الأقوال والأفعال والبيئة التي وقعت فيها الحوادث وما ارتبط بها من عادات المصريين . وكل ذلك لأن شوق كان يستمد من مجتمع عاش فيه وكان يُبرز أطرافاً من مشاهداته ، فلم يضرب في أغوار تاريخية وإنما ضرب في أغوار الحياة التي تقلب فيها ، واستطاع أن يُبدع هذه اللوحة .

وليست هذه اللوحة أو الشخصية الحية « الست هدى » من سيدات القرن العشرين ، وإنما هي من سيدات القرن الماضي ، فالزمن الذي تقع فيه حوادث الملهة هو سنة ١٨٩٠ والمكان حيُّ الخنق بالقاهرة حيث كان الشاعر يسكن ، وحيث كان يشاهد عن قرب علاقات الرجال والنساء في هذا الحين ، وما كانوا يضطربون فيه من سنن وتقاليد .

وتألف الملهة من ثلاثة فصول ، ويبدأ الفصل الأول بحوار بين الست هدى وجارة لها تسمى زينب ، ويلدور الحوار فيما يقوله الناس عن كثرة الأزواج الذين اقترنت بهم الست هدى ، فقد تزوجت تسعة من الرجال ، وتدافع

عن نفسها ، وتقول إنها إنما تزوجت بما لها ، وتضجر بأن فدادينها الثلاثين هي التي تجذب إليها الزوج تلو الزوج ، وتقول عن الناس :

يقولون في أمرى الكثير وشغلهم حديث زواجى أو حديث طلاقى
يقولون إني قد تزوجت تسعة وإني واريثُ الترابَ رفاقى
وما أنا عزيريلُ وليس بما لهم تزوجتُ لكن كان ذاك بما لى
وتلك فدادينى الثلاثون كلما تولّى رجالٌ جِثَّتْنى برجالِ
فما أكثر عشاقى وما أكثر خطائى
ولو لا المال ما جاؤا أذلاء إلى بابى

وتأخذ في سرد أسماء من تزوجتهم ، وكل زوج تصفه وصفاً دقيقاً ، فأول «البَحْتِ» مصطفى الذي لا تنساه ولا تسأوه ، كان كالسارية بلحية سوداء مدوّرة ، وكان لا يطعم في فدادينها ، ومات فكدت تموت حزناً عليه . وتسجل هنا أن عمرها حين مات كان عشرين عاماً ، ثم تقول إنها تزوجت بعد خمس سنوات فهل من حرج عليها ، فرد صاحبها زينب :

أَجَلٌ تَعِيشِينَ وَتَدْفِنِينَ حَتَّى تُصِيبَ مِنْهُمُ الْبَيْنَا

وتقول عن زوجها الثانى : إنه كان مفلساً وقعت في حباله ، وكان ذا صخب وعادات سيئة ، وحنّ بالنسل جنوناً ، ومات ولم يخلف لها ديناً ، وكان عمرها عشرين عاماً ، فتزوجت من سواه ، فهل من بأس عليها ؟ وترد زينب « أجل تعيشين . . . » وتذكر زوجها الثالث ، وكان عمدة البلدة التي بها فدادينها ، وتصف قلادة عاداته ، وأنه مات ولم يترك تراثاً ، فقد خلف عشرين ذكوراً وإناثاً . ثم تزوجت بعد عام ، فهل من جناية في ذلك؟ ودائماً تردّ زينب : « أجل تعيشين . . . » وتعرض لزوجها الرابع وأنه لم يكن نافعاً ولا « شافعاً » :

قالوا أديبٌ لم يَرَوْا مثله ولقبوه الكاتبَ البارعاً

قد زَيْنُوهُ لِي فَأَحْسِنُهُ ما اخترتُ إلا عاطلا ضائِعًا
 رائحَ أكثرَ الزمنا ن على الصُّخفِ مُقْتَلِي
 يكتب اليوم « في اللوا » وَغَدًا في « المؤيد »
 ليلُهُ أو نهارُهُ فارغُ الجيبِ والبَد
 ويُعجبني عند المباهاة قولُهُ بنيتُ فلانًا أو هدمتُ فلانًا
 وقد يُصبح المَبْنَى أَوْضَعَ منزلًا وقد يصبح المهْلُومُ أَرْفَعَ شأنًا
 رحمةُ الله عليه كان لا يَحْفِرُ مالا
 كان إن أَقْلَسَ لا يَسُدُّ أَلْتِي إِلَّا رِيسَالًا

وتحدث عن زوجها الخامس . وكان « يوزباشي » في الجيش ،
 وكان ينهى ويأمر ، وودَّتْ لَوأنه زوج العمر ، غير أنه لم يكن يهواها ، وإنما كان
 يهوى حليَّها ، وطالما زَيْنَ لها أن تباع أو تترَهَنَ أَطيانها ، وعاش معها ثلاث سنين
 ثم طلقها فتزوجت من بعده . ولا تنسى أن تسجل أن عمرها لا يزال عشرين
 عامًا ، وتقول إنها ظلت عامين بدون زوج . ثم تزوجت السادس ، وكان
 جيبه كقفاه نظيفاً ، ومع ذلك كان « جَحَّاحًا كبيراً » ، فكل يوم يدعو إلى
 البيت رئيساً أو وزيراً ، وعينه إلى خواتمها ، يحدث النفس كيف ينشلها .
 واقرنت من بعده بالسابع ، وكان فقيهاً ، وكان يسمى الشيخ عبد الصمد ،
 وتقول إنه أدبها بيده ورجله وبالعصا ، وتعرض لغيرته عليها وتقصُّ هذه القصة :

رأى غباراً عالقاً بجَبْهَتِي ولم أَكُنْ أعلمُ من أينَ أتَى
 فقال هذا التُّرْبُ من نافذةٍ مَنْ كُنْتُ منها تنتظرين يا تَرِي؟
 وهاج حتى خفتُ أن يَقْتُلَنِي وشمرَ الذِّلِيلَ وَجَرَدَ العَصَا
 وجاء بالنَّجَارِ من ماعته سدَّ الشبابيكَ وسرَّ الكَوَى

فقلتُ يهوانى وتلكَ غَيْرَةُ
وقبله لم أرَ مَنْ غارَ ولا
رحمة الله عليه لم يكن
وإذا ما جاءنى أو جئتُه
لكنه منذ كُنّا ما حلَّ عُقْدَةَ كَيْسَةٍ
يُقْضَلُ الأَكْلُ من عَ ير ماله وفلوسه

وتقول إنها عاشت معه نصف عام ، ولا تنسى أن تذكر أن عمرها لا يزال عشرين عاماً . ثم تتحدث عن زوجها الثامن مهدي المقاتل ، وكان سريعاً ، وعاشت معه عامين ، لم ترفيها لون قبرشه ، ولم تسمع منه سوى «جَحْخَحَه وفَشَه ، وطحنه ودشَه» وتقول إنه مات وعمرها عشرون عاماً ؛ وتردُّ زينب:
أَجَلْ تعيشين وقدَفِينَا حتى تُصِيبِي منهمُ البَنِينَا

وتأخذ في الكلام عن زوجها التاسع ، وهو محام عاطل سكير ، يحسنى الخمر في الضحى ، ويدعى عبد المنعم . وفي هذه الأثناء يرنُّ في سمعها صوته وهو يصعد السلم ، وينادى عليها :

هُدَى ضَلالُ أَيْنَ أَنْتِ يا هُدَى أَيْنَ العَجُوزُ أَيْنَ جَدَّتِي هُدَى
وتسمعه هدى وصاحبها ، وهويسبُ ويشتمُ ، وتتحدث معها عن مجونه وغروره وقبيته . ولا يزال يرتفع صوته بهذه الكلمات : عجوز النحس ، أنت قردة ، بومة :

خَدَاكِ ضفدعان قد أَسْتَنَا وأُذُنَاكِ عَقْرَبَان من «قِنَا»
وحاجباكِ والخطوطُ فيهما

وبين عينيك نِفَارٌ وَجَفَا عَيْنَ هَناكَ خَاصَمْتُ عَيْنًا هَنا

ويقترّب مترنحاً وفي يمينه العصا وفي الشمال المكتسة . وتهرب مع صاحبها إلى غرفة نومها ، ويهذى بذكر أطيانها وزبرجدها وزمردها ، وما يلبث أن يستلقّي في القاعة ويفطّ في النوم . وتخرج زينب .

وفي اليوم التالي ، في الصباح ، تُسَمِّعُ ضَجَّةً على السلم ، وتدخل أربع فتيات من بنات الجيران ، هن : خديجة وأسماء وبيهة وإقبال ، جنّ يجيبن الست هدى تحية الصباح ، ونراها تذكر لكلّ منهنّ ما أوصت لها به في ميراثها . ويستطردنّ معها في حديث عن زواجهن ، فقد خُطِبت أسماء لعمدة في الصعيد ، أما بيهة فخُطِبت لضابط في الجيش وتُظهِرُ لها إعجابها باختيارها ، فتردُّ عليها بيهة .

ما اخْتَرْتُ يا عمّي ولكن أبى وأُمّي تخيّرَا لي

وتسأل أسماء عن أختها « بَنَبَّة » وهل هي الكبرى أو الصغرى ؟ وتسألها عن عمرها فتجيب عشرين عاماً ، فتراها كثيرة ، وتقول إذن فاعمرى أنا ؟ وتجيب أسماء ستون ، فتسهرها ، فتقول خمسون ، فتكذبها ، فتقول حول الأربعين ، فتقول كلا ، كلا ، وتردُّ أسماء :

إِذَنْ فِفي العشرين يا خَالة أنتِ وَأنا

وتتغير الست هدى مجرى الحديث ، ويُسَمِّعُ صوت ، ويدخل أغا يُدْعَى « أَلَاذ » فيقول لها إن حرم الباشا أرسلته في طلبها ، والعربة على الباب تنتظرها ، فتأخذ زينبها ، وتساعدها الفتيات ، وتذكر لهنّ أن كلّ حليها سيكون لهنّ بعد وفاتها . ويترنل الستار .

وفي الفصل الثاني نرى عبد المنعم زوجها التاسع في قاعة الدار ، وهو يتناول طعام القطور ، ويدخل كاتبه « حلمي » ويدعوه للأكل معه ، ويتحدثان عن القول والعيش

والزيت ، ويلاحظ حلمي « الزيب » على الطعام ، فيقول له أنشره على الريق ، فيجيبه : لا يا غبي على القول . وتعلن الست هدى سحقها فقد أصبح منزلها حانة ، وتدخل زينب صاحبها ، وتقول : العوافي ، وترى زوجها وكاتبه ، فتصرف . ويظهر الأغا « الماز » وتدعو هدى زوجها أن ينجي الخمر حتى لا يراها الأغا ، ويكون حوار . ويدخل الأغا ، ويستحي مع الست هدى غرفة ، ويُخرج عبد المنعم الكأس من محبتها بين قدميه ، ويفكر مع كاتبه في حيلة لسلب بعض مالها . وتدخل هدى ، ويستعطفها زوجها ، يساعده كاتبه ، ويقول لها إن المكتب مُقفلٌ ، لكثرة ديونه ، فتسأله وماذا تريد أن أصنع ؟ فيقول لها نبيع الطين أو نرهنه ، فتذهل ، وتخطب نفسها :

لولا فداديني وغلاتها ما طاف إنسانٌ على بابي
بها تزوجتُ وفي قُطنها كَفُنْتُ أزواجي وخطابي

وتنادى خادمها رضوان ، وتقول له : اذهب على القورادعُ صديقاتي ويقول لها زوجها : إنني لم أتزوجك لفرط حسنك ولا لصغر سنك ولا لسواد عينك ، وإنما لطينك ، ويقول : أعطني حليكَ . وترده مغضبة ، فيقول لها : أأنت زوجك ؟ فتقول له ما أنت زوج ، بل طفيلي . وتدخل زينب غاضبة ووراءها نساء من الحارة وفي أيديهن الزحافات والمكائس والمغارف ، ويهجمن على المحامي ، أما كاتبه فيهرب مستقيلا من العمل عنده ، وتُخرج الست هدى عقدَ زوجها ، وتقول :

عصمتي منك في يدي شَهِدْتُ لي الوثائقُ
امضِ يا نَذْلُ لا تَعُدْ إنك اليوم طالقُ
ويتزل الستار .

وتدخل في الفصل الثالث ، فإذا بنا نرى غرفة في الطابق الأعلى من منزل المرحومة الست هدى ، وبها آخر أزواجها السيد العجيزي ، وهو من أعيان

الأرياف ، وزراه فرحاً مبتهجاً ، فقد أصبح البيت له ، ويتحدث عن الطين وأنه من أجود الأطنان . وينظر حوله في الدار ، ويقول : لا بد من ترميمها وتبييضها ، ولا بد من تنجيد القرش وتجديد الأثاث ، ويذكر الحلي ، فينادى « رضوان » ويسأله عن موضعه فيقول له إنه ليس هنا ، وإنما هو في منزل صقر باشا ، أخذه الأغا في علبة من نحو شهر ، في أثناء مرض الست الأخير ، فيقول : أمانة ، وستردُّ .

ويُسمعُ صوت من الطابق الأسفل إذ ينادى على العجيزي ثلاثة من أصدقائه ، هم محمد وعامر وأحمد ، ويهتف بهم أن يصعدوا ، وتقدم لهم القهوة ، ويهامسون عما ورث العجيزي ، ويلاحظون أنه ارتدى الحرير ، ولبس الشاهي والكشمير ، وانتعل حذاء رقيقاً ، ثم يستطردون إلى الطين والبيت ، ويقول عامر إنه سيستأجر منه الطين ، ويقول محمد :

ما كالعجيزي رجلٌ يدرى اغتنام الفرصِ
إن هُدَى دَجَاجَةٌ باضَتْ له في القَفَصِ

ويقول أحمد إنه لم يحسن إخراجها وإقامة العزاء لها ، ويقول عامر : لا ، ظلمته ، إن الذي قام على الدفن والمآتم الأغا ، أخرجها بأمر الباشا وزوجته « خرجة » عزٍّ وغنى . ويدخل العجيزي فيرحب بهم ، ويعزُّونه ، ويشنون على نبهه ورفائه ، وأنه لم يدخر مالا في مآتمها ودفنها ! . وينادى زائر جديد من الطابق الأسفل : يا صاحب البيت ! فيهتف به أن يصعد ، فهو صديقه مصطفى الناشقي . ويصعد مصطفى ومعه الشيخ الحلبي أحد الأصدقاء ومنَّ يَحْلُون بالفتوى ويعقدون ومن يَرْجُون المسجد الزينبي حين يقرأون . ويطلب لهما القهوة فيقول الشيخ الحلبي : لا ، شيئاً من الكراوية ، ويتناول الناشقي العجيزي علبة نشوقه ويقول له : هذا النشوق من نشوق المفتي يليق للوارث زوج الست

وينادى زائر جديد هو عبد اللطيف شيخ الحارة ، ويصعد . ويسأله العجيزي عما يقوله الناس ؟ فيقول : « صنوف القليل والقال ، يعزُّونك بالميت ويهنئونك /

بالمال . وينظر في جوانب البيت معجباً ، ويقول إنها حين اشترت هذا البيت كان أبوه شيخ الحارة ، فسأله العجيزى وأنت ؟ فيقول لست أذكر شيئاً ، وكل ما أذكره ليالى عرسها التى كنت ألعب فيها صبيّاً ، ويقول العجيزى : إذن فعمراً البيت ستون سنة ، فيجيب شيخ الحارة : ومن يقول مثله ما غبّسته ، فهم يقولون نابليون سكنه . ويهتف هاتف من السلم : يا عجيزى ! يا صديق ! ويعرفه العجيزى فهو داود المفتى ، وقد جاء ومعه زوجته حميدة لكى يريها دار صديقه الجديدة . ويضطرب العجيزى ، ويقول قد جاء مع زوجته ، ماله وللتفرنج ؟! وينزل إليه فيصرفه . ويصبح زائر آخر هو سلمان المرابى ، ويصعد ، بينما يتحدث الضيوف عنه وعن ربه الفاحش . ويحجل العجيزى أن يظنوا أنه مدين له ، ويقول إن آباءهما كانوا شيوخاً وعمداً ، فعلاقته به علاقة من البلد . وبدخل سلمان ويهمس إليه العجيزى بأنه سيوفيه ماله غداً ، ويقول سلمان بل أملك شهران ، حتى تفيق مما أنت فيه ، وكل ما هناك أن سيزيد الدين خمسين ، ويطلب منه أن يمضى على سند ، فأخذه وبخرجان حتى لا يطلع أحد . ثم يدخلان ، ويهمس سلمان لمصطفى الناشقى .

لى كلمة فاذن منى لا تنس ، ديتك حلاً

ويسأل العجيزى مصطفى ماذا يقول المرابى ، فيقول إنه يريد منى نشوقاً ، ويثنى على نشوقه وأن فيه عرق العنبر ، وأن الباشوات يقبلون عليه من أجله وكذلك المفتى وشيخ الأزهر ، وأيضاً سيدات الخطأ أو الخى فلنهن يبعثن الأغا فيشترى لمن منه . ويهتف الأغا : دستوركم أهل هذا المنزل ، ويدخل باكباً مولوداً على الست هدى ، وينوح عليها بكلمات ، ويدعوه العجيزى أن يهون على نفسه ، ويسترسل الأغا فيقول :

قد ذهب البيت ، لبي ح الله وحده البقا

قد ذهب المال ، فسب حان الذى له الغنى

ويقع مغمى عليه ، ويرشونه بالماء ، ويرفع الأغا رأسه ، ويعود للبكاء

على الست هدى . ومحاورة العجيزى ، يريد أن يعرف أمر حليتها ووديعتها عند الباشا ، فيقول له الأغا إنها تركت وصية عند الباشا من عام ، أشهدت عليها مفتى القطر وقاضى الإسلام ، ويقول :

قد تركتُ في عُلْبَةٍ مَصَاغَها عَشَرَ قِطْعٍ

من جَوْهَرٍ مُبَرَّرٍ من الخلدوس والبُقَعِ

فيقول العجيزى : لمن ؟ فيردُّ الأغا لعشر من نساء الحارة ، عَيَّنْتُهُنَّ وَبَيَّنْتُ ، ويصبح العجيزى : أحسُّ أن ظهري انقسم . ويُعْمَى عليه ويفيق ، فيسأل الأغا عن البيت ، فيقول : وقتته لبنت أول زوج ، فيصبح العجيزى :

قَلْبَتْنِي هُدَى على النار حَيًّا قَلْبَ الله جَسْمَها في الجحيم

ويسأل عن الأثاث ، فيقول الأغا : جاء أيضاً في الوصية أنه ملك لبيهة . ويقول شيخ الحارة بقى الطين ؟ ويقول الأغا : إنها أوقفتها على بيت الله « والروضة » : قبر المصطفى . ويصرخ العجيزى : يا لأعاجيب القضاء ! ويدعوه الشيخ الحلبي أن يتجلد . وينتدب سلمان المراني نفسه والطين الذى كان يأمله ، ويذكر « سنله » ، فيقول له مصطفى النشاشي : « اذهب كُلُّ أَشْرَبِ السَّنْدِ » ، ويرد الجميع : « اذهب كل اشرب السند » . وبذلك يُسَدُّ السُّتار وتنتهى الملهاة .

وواضح من هذا التلخيص أن البناء التمثيلي للملهاة ليس فيه اضطراب ، وليس فيه نشاز ، فنحن نحس كأننا مسوقون منذ فاتحتها إلى خاتمتها في سرعة ، وما تزال الحوادث والأحوال والأفعال تنمو وتنهض ، حتى تنتهى إلى الكارثة التى حاقت بالزوج الأخير . ولا تقوم في الطريق العوائق التى رأيناها في المآسى المنظومة السابقة ، فلا قصائد ولا أناشيد طويلة ، وإنما حوار متناسق بديع . وحتى البلاغة والصور الأدبية نُحْبِثُ عن طريقنا . واستخدم شوقي لأول مرة في مسرحياته لغة سهلة خفيفة ، بل لم يتحرج من أن يسلك فيها كثيراً من الألفاظ العامة .

وَجَسَمٌ فِي أَذْهَانِنَا صُورَ الشُّخُوصِ الَّذِينَ حَرَّكَهُمْ ، لَا الْبَطْلَةَ وَحْدَهَا ،
وَلِنَّمَا الشُّخُوصُ الثَّانِيَةُ أَيْضاً ، فَالْمَلْهَاءُ تَنْبِضُ بِالْحَيَاةِ ، وَفِي كُلِّ جَانِبٍ مِنْ جَوَانِبِهَا
تَجِدُ صُورَةَ الْعَصْرِ ، سِوَاءٍ فِي وَصْفِ أَدْبَائِهِ الصَّحَفِيِّينَ ، أَوْ فِي وَصْفِ خُطْبَةِ
الْفَتَيَاتِ وَأَنَّهُنَّ لَا يَحْتَرِنُ الْأَزْوَاجَ ، أَوْ فِيمَا سُمِّيَ عَصْمَةُ الْمَرْأَةِ ، أَوْ فِي النِّشَوقِ ،
أَوْ فِي نِفَاقِ النَّاسِ ، أَوْ فِي الْوَصَايَا وَالْأَوْقَافِ . وَأَعْطِي شَوْقِي الْفُرْصَةَ فِي أَزْوَاجِ
السَّتِ هَذِي الْعَشْرَةَ لِيَرْسِمَ أَنْعَاماً مَخْتَلِفَةً مِنَ الرِّجَالِ . وَيُظْهِرُ فِي هَذَا الصَّنِيعِ
شَيْءٌ مِنْ تَأَثُّرِ شَوْقِي بِقِصَصِنَا الشَّعْبِيِّ فِي الْعَصُورِ الْوَسْطَى عِنْدَ ابْنِ دَانِيَالٍ فِي قِصَّةِ
غَرِيبٍ وَعَجِيبٍ ، وَعِنْدَ غَيْرِهِ مِمَّنْ كَانُوا يُمَثِّلُونَ أَصْحَابَ الْحُرُوفِ الْمَخْتَلِفَةِ فِي حَوَارِمِ
وَمَا يُجَيَّرُونَ عَلَى أَلْسِنَتِهِمْ مِنْ أَحَادِيثَ ، وَلَكِنَّهُ عَلَى كُلِّ حَالٍ أَظْهَرَ بَرَاعَةَ فِي
إِدَارَةِ مَلْهَاتِهِ وَفِي الْخُطُوطِ الَّتِي اتَّخَذَهَا لِصُنْعِ هَذِهِ التَّحْفَةِ الْبَدِيعَةِ .

خاتمة

١

تلخيص

حاولنا في الصحف السابقة أن نتحدث عن شوقى من جميع أطرافه ،
ربدأنا بحياته ، فتعقبنا ما فى بيته وفى نشأته ، وما زلنا معه حتى غادر مصر
إلى فرنسا مبعوثاً للحكومة المصرية لدرس القانون وكَلَّلتْ بعثته بالنجاح ،
ورجع يعمل فى القصر ، وظل به أكثر من عشرين عاماً ، دانت له فيها رقابُ
طلاب الرتب وأصحاب الحاجات ، إذ كان الخديوى عباس يقربُه منه ،
ويسمع له ، ويستشيرُه فى بعض أحواله ، وكان هوداعيةً له وسياسته عند الجمهور
وفى الصحف العامة

وما زال يعمل مع عباس حتى نشبت الحرب الكبرى سنة ١٩١٤ ومنع
عباس من دخول مصر وأعلنت الحماية الإنجليزية ، فأُبعدَ عن القصر أصحاب
عباس وأنصاره ، وأبعد شوقى بل نُقِيَ إلى إسبانيا حيث ظل طوال الحرب فى
برشلونة لا يبرحها ولا يفارقها ، فلما وضعت الحرب أوزارها رُدَّتْ إليه حريته ،
فتنقل فى إسبانيا وفى منها يتصفح آثار العرب وأطلالهم الدارسة .

ورجع إلى مصر عقب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ، فرأى باب القصر
مقفلاً من دونه ، ورأى المصريين قد سُفِّحت دماؤهم فى الشوارع ، وما هو
الشباب يستقبله متحمساً ، فحنَّ عليه وعلى آماله التى تجيش بصلبهِ وبقلبه ،
وخفضَ بصره من سماء القصر إلى أرض مصر الخضبة بالدماء الذكية .
والثفتَ من حوله إلى البلاد العربية ، وزار سوريا ولبنان غير مرة ، وأحسَّ
الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، وآلامها وآمالها ، وما تريد أن تظفر به من ضمير
المستعمرين الميت وأتياهم السنوتة .

واختلط شوق بالمصريين في النوادي والمقاهى والمطاعم ودور الخيالة ،
ومشى معهم في شوارع القاهرة متصفحاً وجوههم ونفوسهم على نحو ما يتصفح
التياب المعروضة في واجهات الدكاكين والمحلات . وساعد ذلك كله على تبدل
في حياة الشاعر الفنية ، فإنه لم يعد خالصاً للقصر ولا لحياته الأستقرائية ،
بل أصبح إلى حد بعيد مشاركاً للشعب المصرى ، يتحدث في كثير من شئونه
السياسية والاقتصادية ، واختير عضواً في مجلس شيوخه .

وكان ثراؤه في أثناء ذلك يتيح له نعيماً وهناءة في حياته، فعاش مرفهاً بين
مصر والإسكندرية أوبين كرامة ابن هاني في مصر ودرة القواص في الإسكندرية،
يرتاد الملاحى والملاعب ، ويسافر إلى باريس أو إلى لبنان وسوريا غير مقصّر
في أن ينال كل ما يريد من متع الدنيا. وأخذ تقلصه في السن يضعف منه،
وأخذت الأمراض تصطلح عليه ، حتى ذهب إلى ربه راضياً .

وصورتنا هذه الحياة الحصبة ثم انتقلنا إلى صناعته، فتحدثنا عن مكوناتها،
وكيف أنه وجد في سلفه محمود سائى البارودى القلوة المثلى لعمل الشعر الجزل
الرصين ، وبناء القصائد بناء محكماً مباسكاً ، حتى لكان القصيدة عمارة باذخة .

وأرقى شوق من حلاوة موسيقاه وعذوبتها مع روحها وفخامتها ما جعلنا
نشبه آياته الكبرى منها بالسفونيات الخالدة . وموسيقى شوق في شعره هي
لُبّ إبداعه ، وبها كان يظفر دائماً بخصومه ، فقد كانوا يحاولون أن يردوا الناس
عنه ، فكانوا يُعرضون عنهم، وينصرفون عن تقديمهم، ويهاقون على شعره كما
يتهاقت الفرائس على النار. ولا تزال أشعار شوق ترن في أذان العرب ، ولا يزالون
ينجذبون إليها ، وكأها مغناطيس العصر الشعرى ، فهي مفزع قلوبهم وسهوى
أثلاثهم . ويحانب هذه الموسيقى نجد الخيال المتألق الذى يعرف كيف يلتقط
الصور البعيدة ، وكيف يملأ علينا الدنيا بأشباحه وأوهامه .

والموسيقى والخيال الحلم هما أهم المكونات لشعر شوق وصناعته ، أما
العاطفة فغير قياضة . وشوق من الشعراء الغريبيين الذين لا يحسون أنفسهم
إحساساً كاملاً ، وحتى ما نجده عنده من عواطف يغلب أن يكون قد اقترضها

من الغير بحكم غيبيته وعلم اهتمامه بذاتيه . ومع ذلك لا نستطيع أن نُخَلِّيه من العواطف فلم تكن عواطفه جامدة ، بل كثيراً ما تسيل وخاصة مع أسرته ومع أصدقائه . على أنه ينبغي أن نعرف أنه لم يعبر عن عواطف صارخة ولا أخرى منحرفة . وربما كانت أروع عواطف شوق العاطفة الوطنية ، وعنها صدر في فرعونياته ، أو قل في ملاحه المصرية .

واشتهر شوقي بالبدئية الفياضة في صناعة الشعر وعمله ، وقد أكثرنا من ذكر الشهادات التي شهد بها معاصروه في هذا الصدد ، ثم استعرضنا مسودات ثلاثاً إحداها خاصة بقصيدة ، والثانية والثالثة خاصتان بفصل من مجنون ليلي ، واستنبطنا منها جميعاً دلائل مختلفة على ذوقه الرفيع وحسّه الرقيق باللغة وصياغتها كما استنبطنا سرعته وعدم تأنيهِ .

وإن في المسودتين الثانية والثالثة ما يدل دلالة قاطعة على أن شوقي لم يكن يفكر في الحوار بقدر ما كان يفكر في عمل الشعر ، ومن أجل ذلك نراه يؤلف الفصل في شكل مقطوعات ، ومنها ما يستحسنه فيبقى وما لا يستحسنه فينتجه . ويختلف ترتيب القطع في المسودتين بالقياس إلى ترتيبها في المرحية المنشورة . وفي ذلك كله دلالة واضحة على أن شوقي في تمثيلياته لم ينس وظيفته الغنائية الأولى في شعره وقصائده .

ومضيتنا نتحدث عن التيار القديم في صناعته ومدى صلته بالشعراء القدماء ، ولا حظنا أنه يتأثر متأثراً واسعاً بهم ، بل ما يزال يعارضهم ويقلدهم . ومع ذلك لم يهمل نفسه ، بل أضافها في قوة تستأسر الإعجاب ، وكأنه كان يريد بمعارضاته أن يثبت تفوقه على كل من يُشار إليه بالبنان في عالم الشعر العربي . وحقاً أثبت ذلك بما اقترح على نفسه في معارضاته من موضوعات جديدة لعب فيها خياله ووهمه . وكان يتأثر البحري ، بل هو شديد الشبه به في موسيقاه ، أما في بناء قصائده وتصميمها فإنه يقترب من ذوق المتنبي إذ كان يضرب على نماذجه وأمثله .

وكان يقابل هذا التيار القديم تياراً جديداً جاءه من ثقافته الفرنسية وما

اطلع عليه من آداب القوم ، بل من آداب الغربيين جميعاً ، فقد قرأ وترجم للامرتين ، كما قرأ وقلّد لافونتين ، وأيضاً فإنه قرأ فيكتور هيجو وقلده في عنايته بالتاريخ والتمثيل ، كما قرأ راسين وكورنى وغيرهما من الكلاسيكيين ، وقرأ شكسبير وأفاد منه في مصرع كليوباترا . فالتيار الأوربي كان يجري في نفسه ، وكانت تظهر منه تأثيرات مختلفة في أعماله وآثاره ، ولكنه لم يوغل في ذلك ولم يتعمق فيه ، وبذلك كان هذا التيارُ أضعفَ في صناعته من التيار القديم ، وخاصة من حيث الصياغة والأساليب والقوالب التي يصبُّ فيها شعره .

وتقدمنا نبحت في المؤثرات المختلفة التي أثرت في صناعة شوقي ، فوقفنا عند النقاد وتأثيرهم فيه ، ولاحظنا أنه بدأ حياته الفنية في عصر لم يكن يسود فيه إلا نقد جاف ، لا نضرة فيه ولا جمال ، لأنه نقد لغوي يعتمد على البلاغة البالية القديمة . وصبَّ هؤلاء النقاد عليه جامَ سخطهم ، إذ رأوه يجدد في بعض المعاني ، وحمل عليه المويلحي واليازجي حملات منكرة ، ووفقا كأنهما شلالان كبيران يريدان أن يعترضا النهر ويحتجزا فيضانه . وخلف هؤلاء النقاد في القرن العشرين جيلٌ جديدٌ تزود بالنقد الأوربي ، وفتح نوافذه على الأدب الغربي ، وثار ثورة محققة في عالم الشعر والقرن ، ولم يكن يعجبه تردد شوقي بين القديم والحديد ولا ما انزلق إليه من مدائح . وقاد هذه الثورة عبد الرحمن شكرى والمازنى والعقاد ، وشُغف الأخير بالتصدي لشوقي منذ أخرج مع المازنى الرسالة المسماة باسم « الديوان » وشاركه طه حسين في حملته بعد رجوعه من البعثة سنة ١٩١٩ إلا أنه لم يعنف فيها عتفه .

وقد تحدثنا عن آثار الجيلين من النقاد في صناعة الشاعر ، وناقشنا الجيل الحديد في كثير من قضاياها ، ووضَّحنا ما فيها من خطأ أو تحامل . ومضينا فنحدثنا عن مؤثر مهم أثر في صناعة شوقي ، وهو الجمهور والصحف ، وهو مؤثر لم يكن معروفاً في القديم ، إذ كان الشعراء من مثل المتنبي لا يعرفون سوى الأمير وحاشيته ، أما الشعب فهم لا يعرفونه ولا يتصلون به ، ولكن تطورت الحياة في القرن التاسع عشر ، وظهرت الصحف التي توجه للشعب

أو بالجمهور ، وأخذ الشعراء يذيعون فيها شعرهم . وكان لذلك أثره العميق في شوق وغيره من معاصريه ، إذ أخذوا يعنون بالجمهور عناية شديدة . وانشعك ذلك عند شوقي في أشعاره التي وجهها إلى الخلافة التركية ، وكانت أوروبا أعلنت عليها حرباً صليبية ، فكان ذلك يؤذي العرب والمسلمين . واستغلَّ ذلك شوقي فغناهم تركيات كثيرة ، ولم تكن هذه التركيات تُنشدُ بين يدي الخليفة كما كان يصنع الشعراء السابقون ، فالخليفة التركي لا يعرف العربية ، وإنما كانت تُنداع على العرب والمسلمين في صحفهم إرضاء لمواطنهم قبيلاً الخلافة .

ولفتت هذه التركيات شوقي إلى التفنى بالعاطفة الدينية ، فنظم مدائحه في الرسول الكريم ، ووقف مع إخواننا المسيحيين فغناهم نغماً مسيحياً كثيراً يرثيهم ، واستهدف لبعض أنغام عربية ووطنية . حتى إذا رجع بعد المنى تحول جملة إلى العواطف الوطنية والعربية يصدر عنها في شعره ، وكل ذلك ابتغاء رضا الجمهور الذي يقرأ شعره في الصحف السائرة .

وهذا المؤثر في صناعته اقترن به مؤثر آخر هو المناسبات المهمة من أعياد عباس ومن الاختراعات والحوادث الكبرى ، فلم يترك مناسبة مهمة دون أن يسجلها . ويتوسع شوقي في ذلك فلا يترك فرصة من تهنئة أو موت عظيم أو ظهور اختراع أو إنشاء مؤسسة وطنية إلا ويصدق فيها بشعره ، وكأنما أصبح صحفياً خالصاً ، فهو يؤدّي للناس الأخبار والأحداث في قصائده الساحرة التي تنبض بالحياة الدافقة . وبذلك انتهى بهذا اللون من شعر المناسبات إلى النروة العليا ، ولم يبق له من بعده إلا أن ينحدر ، وقد انحدر فعلاً ولم يعد يرضى أدواقنا . ويجانب هذه المؤثرات الثلاثة أثر فيه أيضاً الغناء ، وكانت له أذن موسيقية رائعة ، فما زال يتبع المغنين ، وكلما توفي كبير منهم صاغ فيه مراثيه ، حتى خلاص له منهم محمد عبد الوهاب ، فاصطفاه لنفسه ، وألف له مجموعة من الأدوار والأرجال ، لا تزال تدور على كل لسان .

وهكذا بعد ذلك نبش في مسرحياته ، فتحدثنا عن مقوماتها العامة ومدى تأثره فيها بالمدارس الغربية من كلاسيكية ورومانتيكية ، ومدى انفصاله

عن هذه المدارس . ولا حظنا ثلاثة تيارات تجري في مآسيه ، وهي التيار الفكاهي ، والتيار الأخلاقي ، ثم التيار الغنائي إذ كان يزأج فيها بين الغناء والتمثيل ، فطُبعت بطوايح غنائية كاملة ، سواء في كثرة القصائد والأناشيد التي تتخللها ، أم في نظام الشعر وأوزانه وقوافيه ، أم في لغتها وموادها التصويرية .

وقسمنا هذه المآسي قسمين : قسماً مصرياً ألفه مراعياً للمواطف الوطنية ، ويشتمل على ثلاث من مآسيه ، وهي : مصرع كليوباترا وقمبيز وعلى بك الكبير ، وقسماً عربياً ألفه مراعياً للمواطف العربية والإسلامية ويشتمل على ثلاث أخرى هي مجنون ليلى وعنترة وأميرة الأندلس . وحلنا كل مأساة من هذه المآسي تحليلاً مفصلاً ، ذكرنا فيه محاسنها وعيوبها التمثيلية . وختمنا هذا الفصل بمحدث عن ملهارة « الست هدى » وهي تحفة ثمينة بين مسرحيات شوقي السبع ، وبها تنتهى هذه الدراسة .

٢

تعقيب

لم نتحدث فيما مرّ من صحف عن روايات أو قصص نثرية ثلاث ألفها شوقي في مطالع حياته الأدبية في أثناء وظيفته بالقصر ، وهي على التوالي : عنراء الهند ، ولادباس أو آخر القراعة ، وورقة الآس . وكلها أعمال أدبية غير تامة ، وكان شوقي كان يجرّن نفسه على عمل القصّة .

وصنّع حينئذ مسرحية لعل بك الكبير ، ثم انصرف عنها ، وظلت عاتقة بنفسه حتى ألف مسرحيته الأخيرة التي تحدثنا عنها في غير هذا الموضع . ونستطيع أن نقول أيضاً إن قصة لادباس كانت مقدمة لرواية قمبيز وإن اختلفت عنها في الموضوع ، إلا أنهما جميعاً تناولتا حوادث عصر واحد . وقد استمد شوقي في « عنراء الهند » من تاريخ مصر القديم لمهد رسييس الثاني

كما استمد في ورقة الآس من أسطورة فارسية تجعل الملك سابور يستولى على حصن عربي. والقصص الثلاث جميعاً لا نستطيع أن نسميها قصصاً تاريخية إذ أطلق شوقي لخياله العنان في الشخصيات والحوادث والأدوار .

وهي في الحقيقة صورة جديدة من القصص الخيالي الذي نقرؤه في ألف ليلة وليلة ، وبذلك لم يقرب شوقي من النوق الغربي في تكوين القصة أو الرواية ، إلا ما قد يعرض له من حب وخيانات . وهو يضم إلى تأثره بألف ليلة وليلة تأثراً آخر يظهر خاصة في القصتين الأوليين ، وهو تأثر يأتي من اتجاه مقابل لاتجاه القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة ، وتقصد اتجاه المقامة المعروفة عند الحريري ومن نَسَحَ نهجه . فنحن نراه يلتزم السجع غالباً ، وكأنه يكتب قصة تعليمية للنشء ، يعلمهم أساليب البلاغة ، ويضع في أيديهم تعاويز السجع والبديع .

ومن هنا سقطت هذه القصص الثلاث بين كرويين ، فلا هي صارت قصصاً شعبية كآلف ليلة وليلة ولا هي صارت مقامات كقمامات الحريري . ويظهر أن طابع المقامات كان قوياً في نفس شوقي على نحو ما نرى في أحاديث بتاؤور ، وهي نقد اجتاعى صَبَّ أكثره في قوالب السجع .

وقد يكون أهم عمل له يتطابق مع المقامات كتابه « أسواق الذهب » الذي نشره في آخر حياته ، وهو يقرب في اسمه من مقامات الزنجشري المعروفة باسم « أطواق الذهب » . ويذهب فيه مذهب الزنجشري من حيث الوعظ والإرشاد . وقد نوّه به في مقلّمته كما نوّه بأطواق الذهب للأصفهاني ، قال : « سميت هذا الكتاب بما يشبه اسميهما ، وسميته بما يقرب في الحسن من وسميهما ، وإنما هي كلمات اشتملت على معان شتى الصور ، وأغراض مختلفة الخبر ، جليلة الخطر ، ومنها ما طال عليه القدم ، وشاب على تناوله القلم ، ولم به الغفل من الكتاب والعلم . ومنها ما كثر على الألسنة في هذه الأيام ، وأصبح يعرض في طرق الأعلام ، وتجري به الألفاظ في أعنة الكلام ، من مثل الحرية والوطن والأمة والليستور والإنسانية ، وكثير غير ذلك من شئون المجتمع

وأحواله ، وصفات الإنسان وأفعاله ، أو ماله علاقة بأشياء الزمن ورجاله ،
يكشف ذلك أو يمتزج به حكمٌ عن الأيام تلقينا ، ومن التجارب استمليتها ،
وفي قوالب العربية وعينا ، وعلى أساليبها حُبَّرتها وشيئها . ويقول شوقي عقب
ذلك إن بعض هذه الخواطر كتبها في الأندلس والمكارة جارية والدار نائية .
وواضح أنه استغلَّ طريقة المقامات في النقد الاجتماعي والعظة والحكمة ،
وهو يفتتح مقاماته أو أسواقه بقوله في الوطن :

« الوطن موضع الميلاد، وجمع أوطار القواد، ومضجع الآباء والأجداد ، الدنيا
الصفري، وعتبة الدار الأخرى . الموروث الوراث ، الزائل عن حارث إلى حارث .
مؤسسُ لبان ، وغارس لحان ، وحى من فأن ، دوايك حتى يُكسف القمران ،
وتسكن هذى الأرض من دوران . أول هواء حرَّك المروحيتين ، وأول تراب
مسَّ الراحتين ، وشعاع شمس اغترق العين . مجرى الصبا وملعبه ، وعُرس
الشباب وسوكيه ، ومراد الرزق ومطلبه ، وسماء النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد
ومركبه . أبو الآباء مُدَّتْ له الحياة فخلد ، وقضى الله أن لا يبقى له ولد .
فإن فانتك منه فانت ، ذهب كما ذهب أبو العلاء عن ذكر لا يفوت ، وحديث
لا يموت . مدرسة الحق والواجب ، يقضى العمر فيها الطالب ، ويقضى شيء
منها عنه غائب . حتىَّ الله وما أقدمه وأقدمه ، وحتىَّ والوالدين وما أعظمه ،
وحق النفس وما أزمه . إلى أخ تنصفه ، أو جار تسعفه ، أو رفيق في رحال
الحياة تتألفه ، أو فضل للرجال تريئنه ولا تزيغه . فما فوق ذلك من مصالح
الوطن المقلمة ، وأعباء أماناته المعظمة ، صيانةُ بَنائه ، والفضانة بأشْيائه ،
والنصيحة لأبنائه ، والموت دون لوائه . قيود في الحياة بلا عدد ، يكسرهما
الموت وهو قيْدُ الأبد » .

ويستمر شوقي في هذا النغم ، ويخرج إلى الجندى المجهول وقناة السويس
والشمس والموت والشباب والخير والقلم وشاهد الزور والمال والأهرام والأمس
واليوم والقند والمسجد الحرام والصلاة والصوم والزكاة والحج والجمال
والأمومة والكاتب العموى والزهرة والساقية . وهو في كل ذلك يوصف

أسجاعاً وجلا متقابلة ، لا تختلف في شيء عما نقرأه في كتب المقامات .
 فإذا قلنا إن أسواق الذهب نهاية من نهايات المقامات لم تكن مغالين
 ولا مبعدين . ومع ذلك فالمقامات أخف منها روحاً ، وتقصد مقامات الحريري
 مثلاً ، إذ نراها تختلف عن مقامات شوقي ، فهي لا تقف عند تصوير المعاني
 فحسب ، بل تصور أشخاصاً في العادة ، والأساس فيها أديب متسول
 يقع الناس في حباله ، وفي أثناء ذلك تُعطى صورة دقيقة طريقة للمجتمع وأهله .
 فشوقي لم يكن موقفاً حين حاول أن يحتذى على أمثلة المقامات ،
 والحقيقة أنه خلق شاعراً ولم يخلق ناثراً ، وقد رأينا مسرحيته أميرة الأندلس
 الثرية تضعف عن زميلاتها الشعرية لنفس هذا السبب ، إذ بناها
 على النثر ولم يبنها على الشعر . وقد ألحق أسواقه بمجموعة من الخواطر تجري
 مجرى الحكم والأمثال ، وليس فيها عمق ولا دلالة نفسية على أحواله ،
 وإنما هي جل يمكن أن تُؤكّر لجمال صياغتها لا لجمال فكرتها . ومهما يكن
 فقد أدّى شوقي بشعره ما لم يؤده بنثره ، وكان له فيه القدرُ المُكَلَّى بين
 أبناء عصره .

فهرس الموضوعات

صفحة	
٧-٥	مقدمة
٤٢-٩	الفصل الأول (الحياة)
٩	(١) في حجر ربة الشعر
١٦	(٢) في القصر
٣٢	(٣) في المتن
٣٦	(٤) في الفضاء الطليق
٩٤-٤٣	الفصل الثاني : الصناعة
٤٣	(١) مكونات الصناعة
٥٨	(٢) بين البديهة والتنقيح
٧٢	(٣) تيار قديم
٨٤	(٤) تيار جديد
١٧٣-٩٥	الفصل الثالث : المؤثرات
٩٥	(١) النقد
١٢١	(٢) الجمهور والصحف
١٥٠	(٣) المناسبات
١٦٤	(٤) الغناء والمغنون
٢٧٦-١٧٤	الفصل الرابع : المسرحيات
١٧٤	(١) مقومات في المسرحيات
١٨٦	(٢) مأس مصرية
٢٢٧	(٣) مأس عربية
٢٦٦	(٤) ملهاة
٢٨٥-٢٧٧	خاتمة
٢٧٧	(١) تلخيص
٢٨٢	(٢) تعقيب

كتب للمؤلف مطبوعة بالدار

- * الأدب العربي المعاصر في مصر
الطبعة الثامنة ٣٠٨ صفحات
- * البارودي رائد الشعر الحديث
الطبعة الرابعة ٢٣٢ صفحة
- * الشعر والفناء في المدينة ومكة لمصر
بنى أمية
الطبعة الرابعة ٣٣٦ صفحة
- * البحث الأدبي : طبيعته - ونتاجه -
أصوله - مصادر
الطبعة السادسة ٢٧٨ صفحة
- * الشعر وطوائفه الشعبية على مر العصور
الطبعة الثانية ٢٥٦ صفحة

في الدراسات النقدية

- * في النقد الأدبي
الطبعة السادسة ٢٥٠ صفحة
- * فصول في الشعر ونقده
الطبعة الثانية ٣٦٨ صفحة

في الدراسات البلاغية واللغوية

- * البلاغة : تطور وتاريخ
الطبعة السادسة ٢٨٠ صفحة
- * المدارس النحوية
الطبعة الخامسة ٢٧٦ صفحة
- * تجديد النحو
الطبعة الثانية ٢٨٢ صفحة
- * تيسير النحو التعليمي قديماً وحديثاً مع نهج تجديد
الطبعة الأولى ٢٠٨ صفحة

في مجموعة نواحي الفكر العربي

- * ابن زيدون
الطبعة الحادية عشرة ١٢٤ صفحة

في الدراسات القرآنية

- * سورة الرحمن وسور قصار
عرض ودراسة
الطبعة الثانية ٤٠٤ صفحات

في تاريخ الأدب العربي

- * العصر الجاهلي
الطبعة الحادية عشرة ٤٣٦ صفحة
- * العصر الإسلامي
الطبعة العاشرة ٤٦١ صفحة
- * العصر العباسي الأول
الطبعة التاسعة ٥٧٦ صفحة
- * العصر العباسي الثاني
الطبعة السادسة ٦٥٧ صفحة
- * عصر الدول والإمارات (١)
الجزيرة العربية - العراق - إيران
الطبعة الثانية ٦٨٨ صفحة
- * عصر الدول والإمارات (٢)
مصر - الشام
الطبعة الأولى ٨٤٨ صفحة

في مكتبة الدراسات الأدبية

- * الفن ومذاهبه في الشعر العربي
الطبعة العاشرة ٥٢٤ صفحة
- * الفن ومذاهبه في النثر العربي
الطبعة العاشرة ٤٠٠ صفحة
- * التطور والتجديد في الشعر الأموي
الطبعة السابعة ٣٤٠ صفحة
- * دراسات في الشعر العربي المعاصر
الطبعة السابعة ٢٩٢ صفحة
- * شوقي شاعر العصر الحديث
الطبعة العاشرة ٢٨٦ صفحة

في مجموعة فنون الأدب العربي

* الرثاء

الطبعة الثالثة ١٠٨ صفحات

* المقامة

الطبعة الخامسة ١١٢ صفحة

* النقد

الطبعة الرابعة ١١٢ صفحة

* الترجمة الشخصية

الطبعة الثالثة ١٢٨ صفحة

* الرحلات

الطبعة الثالثة ١٢٨ صفحة

* كتاب السبعة في القراءات لابن مجاهد
الطبعة الثانية ٧٨٨ صفحة

* كتاب الرد على النحاة

الطبعة الثانية ١٥٠ صفحة

* الدرر في اختصار المناسبات والسير
لابن عبد البر

الطبعة الثانية ٣٥٦ صفحة

في سلسلة اقرأ

* مع العقاد

الطبعة الرابعة

* البطولة في الشعر العربي

الطبعة الثانية

* معى

الطبعة الثانية

* الفكاهة في مصر

الطبعة الثانية

في التراث المحقق

* المغرب في حلى المغرب لابن سعيد

الجزء الأول - الطبعة الثالثة ٤٦٨ صفحة

الجزء الثاني - الطبعة الثالثة ٥٧٢ صفحة

١٩٨٦/٣٩٧٣	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-١٧١٤-X	الترقيم الدولي

١/٨٧/١٦٢

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

هذا الكتاب

يصور لنا المؤلف شاعر العربية الأكبر من جميع نواحيه ، إنه يحدثنا عن حياته ، وعن مكنونات صناعته الشعرية ، وعن مواقف الشاعر بين التيار القديم والتيار الجديد، ثم يحدثنا عن موقف النقاد من شوقي وموقف شوقي من النقاد ، كما يحدثنا عن شوقي الشاعر المسرحي في المسألة المصرية والعربية وفي الملهاة .
إن هذا الكتاب الرصين ليس دفاعاً عن شوقي وإنما هو بحث منظم في شعره الغنائى التمثيلى .